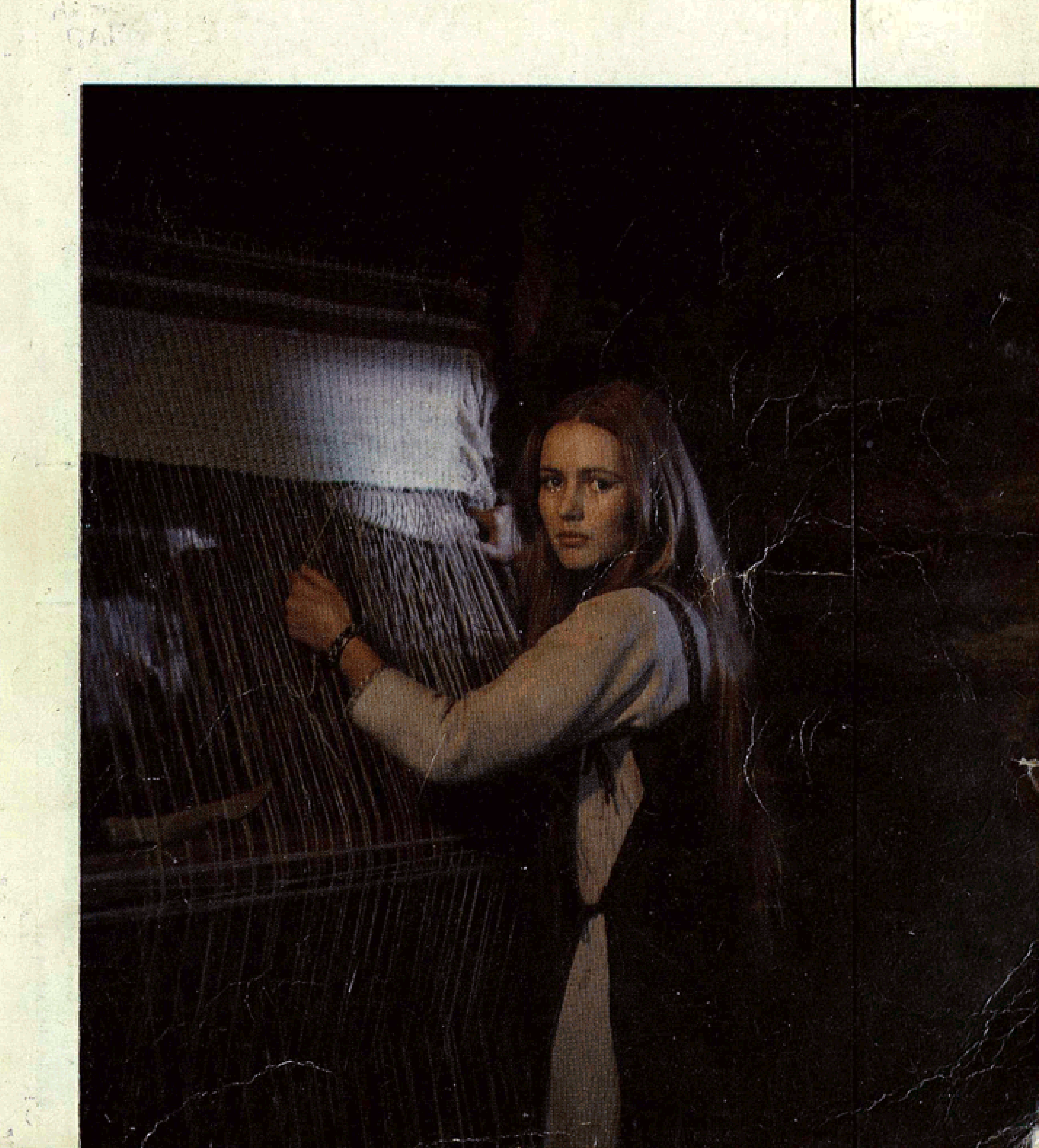
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

85 6



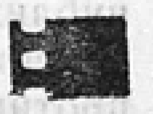


ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ
1985
МОСКВА

В Москве 28 июня открывается XIV Международный кинофестиваль



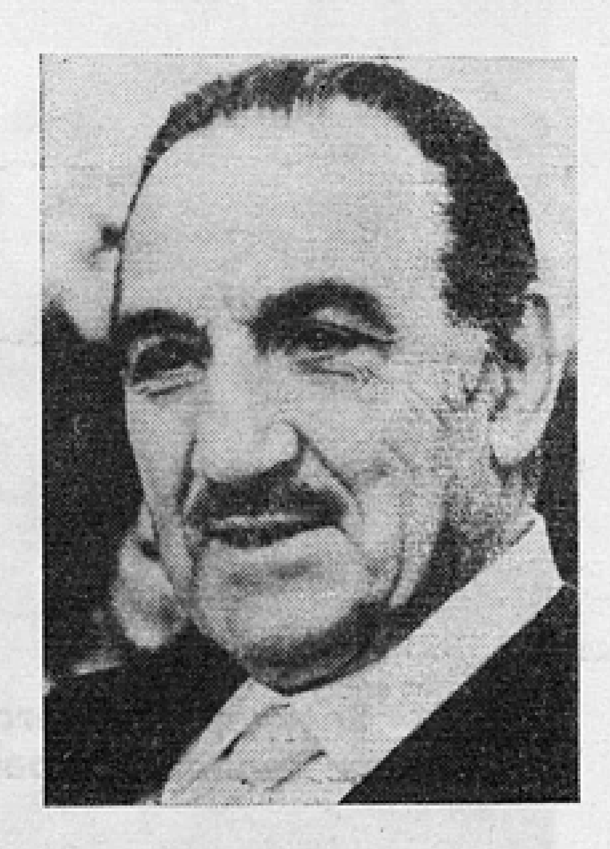
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году





На 1-й стороне обложки:
Петронелла Баркер в фильме «И на камнях растут деревья» (режиссер С. Ростоцкий; киностудия имени М. Горького — «Норск-фильм», при участии В/О «Совинфильм»)

На 4-й стороне обложки:
Лино Вентура в фильме «Сто дней в Палермо» режиссера Джузеппе Феррара (Италия)



Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает
Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

CINEMA ART

Сдано в набор 15.03.85
Подп. к печати 17.05.85.
А 07171
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 17,5.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 773

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области



Под флагом мира и дружбы

Твердое и искреннее стремление Советского Союза к миру, к развитию и углублению добрососедских и взаимовыгодных отношений между народами и государствами находит свое красноречивое подтверждение в практике Московского международного кинофестиваля. С самого начала его четвертьвековой истории была четко определена главная цель фестиваля — сплотить передовых художников разных стран, способствуя утверждению правды и гуманизма на экране. С самого начала было с полной определенностью заявлено это направление московского киносмотра, сформулированное в его девизе «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами». Благородство целей и принципов нашего фестиваля — вот решающий фактор, обеспечивающий прочность его международных позиций и высокий авторитет в мире. Традиции московского кинофорума — его широкая представительность, подлинный демократизм и последовательная верность передовым идеалам времени — обладают огромной притягательностью в глазах всех людей доброй воли.

О динамичном росте популярности Московского фестиваля, о постоянном расширении его географии убедительно свидетельствуют такие данные: если на I МКФ в Москве, состоявшемся в 1959 году, демонстрировались фильмы 42 стран, то уже на VII Московском были представлены 70 с лишним национальных кинематографий. А когда в 1983 году фестиваль проводился в тринадцатый раз, в его работе приняли участие мастера кино 102 государств; количество делегатов XIII МКФ в Москве достигло рекордной цифры — 1200 человек; конкурсные, информационная и внеконкурсная программы включали 521 ленту; работу смотра освещали 500 иностранных журналистов; за время фестиваля состоялось 46 пресс-конференций, на которых присутствовало в общей сложности 2,5 тысячи представителей советских и зарубежных органов массовой информации.

Подобных масштабов не знает ни один из ныне существующих кинофестивалей. Сегодня кинематографический форум в столице Советского Союза является самым крупным, демонстрирующим общее со-

стояние современного кинопроцесса и главные его тенденции. Оказывая действенную поддержку наиболее плодотворным направлениям в мировом кино, в кинематографиях разных стран, в творчестве отдельных художников, наш фестиваль заметно повлиял на развитие передового, наполненного важным общественным содержанием реалистического киноискусства, в известной мере определив и его перспективы. Необходимо отметить, что они складывались не без воздействия идейных принципов советского многонационального кино и кинематографа мира социализма в целом, представители которого рассматривают свое творчество как вклад в дело мира, гуманизма, упрочения отношений дружбы и взаимопонимания между народами.

Экран Московского фестиваля — это живая летопись мирового киноискусства за последнюю четверть века; здесь с успехом демонстрировались снискавшие международную известность, заслужившие признание зрителей и критики идейно значительные, художественно яркие произведения мастеров кино Болгарии и Франции, Югославии и Италии, Венгрии и Индии, Румынии и Пакистана, Кубы и Японии, ГДР и Великобритании, Чехословакии и Бразилии, Монголии и Испании, КНДР и Норвегии, Вьетнама и Сенегала. Призерами творческого соревнования на кинофоруме в Москве были Конрад Вольф, Дамиано Дамиани, Акира Куросава, Людмил Стайков, Федерико Феллини, Серджио Николаеску, Хуан Антонио Бардем, Мануэль Перес, Сембен Усман, Мринал Сен, Кэрол Рид, Иштван Сабо, Стэнли Креймер, Нгуен Хонг Шен, Сухейль Бен Барка и многие другие выдающиеся режиссеры, чьи фильмы вошли в «золотой фонд» современного кинематографа.

Московский кинофестиваль не только впечатляющий смотр сил передового искусства, но и место традиционной встречи деятелей кино многих стран, трибуна обмена художественным и социальным опытом. В рамках фестиваля регулярно проводится международный симпозиум «Роль киноискусства в борьбе за гуманизм, мир и дружбу между народами». В нем принимают участие ведущие представители национальных кинематографий пяти континентов, люди, для которых понятие гуманизма киноискусства наполнено конкретным общественно-историческим содержанием: гуманистическое художественное творчество призвано правдиво отражать живую действительность, сосредоточиваясь на самых злободневных, ключевых ее проблемах, и активным образом вмешиваться в жизнь, воспитывая в человеке благородные нравственные качества, способствуя установлению социальной справедливости и прочного мира на земле, приумножая истинные духовные и культурные ценности. Вспоминаются страстные и прочувствованные выступления гостей фестивальной Москвы, принимавших участие в симпозиуме 1983 года.

«Вероятно, все собравшиеся здесь глубоко убеждены в том, что основная задача в данный момент — сделать все возможное для продолжения жизни, справедливой и достойной человека, — говорил тогда испанский режиссер Хуан Антонио Бардем. — Поэтому мы должны бороться за мир и не терять веру в победу... Мы... понимаем: наши сегодняшние выступления не остановят завтра же гонку вооружений, под-

готовку к ядерной войне. Но когда каждый вносит свою крупицу в общее дело, из отдельных песчинок может сложиться прочная стена».

«Я приехал из страны, где идет война, — сказал, обращаясь к участникам встречи, Лусио Льерас, представлявший Патриотические силы Сальвадора. — Хотя наш народ глубоко миролюбивый, война явилась единственным выходом, который остался у нас, когда формы мирной борьбы не дали никаких результатов... Кинематограф Сальвадора превратился в настоящее оружие борьбы и помогает нашему народу крепить солидарность со всеми прогрессивными людьми планеты, борющимися за мир».

А вот как ответил на вопрос советского журналиста «Что для вас, художника, является сегодня главным?» выдающийся американский кинематографист Стэнли Креймер: «Сегодня главный вопрос стоит так: что нужно сделать, чтобы человечество смогло выжить? Даже с моими хорошими друзьями, в том числе и здесь, с людьми, которых я много лет знаю, уважаю и люблю, нелегко бывает прийти к общей точке зрения. Мы представители разных миров, приверженцы разных идей, разных образов и стилей жизни. Но, невзирая на это, человек есть человек, и, особенно если ты его уважаешь, с ним надо говорить, с ним надо вести диалог, понемногу сглаживая разногласия. Мы обязаны научиться жить вместе...»

Сказанное Креймером перекликается с мыслями его соотечественницы, режиссера и актрисы Джоан Харви: «И художественное, и документальное кино является, на мой взгляд, идеальным орудием борьбы против торговцев смертью. Искусство экрана... способно встряхнуть людей, заставить их очнуться от апатии, преодолеть отчуждение».

Эти слова принадлежат людям, которые придерживаются различных политических и философских убеждений; но они единодушны в своем понимании высокого и ответственного предназначения художественного творчества перед лицом главных забот и тревог человечества. Они встретились на фестивале в Москве — и легко нашли здесь общий язык...

Все, кому довелось побывать на московском киносмотре, неизменно отмечают исключительно дружественную атмосферу взаимопонимания и доброжелательства, в которой проходит наш фестиваль. «Всякий раз, когда мне удается попасть на фестиваль в Москву, — говорил гость московского кинофорума алжирский киновед Буджема Кареш, — я испытываю чувство настоящей радости. Прежде всего потому, что здесь существует подлинное взаимопонимание, здесь ощущаешь уважение к работе, которой ты занимаешься».

Да, в Москве ценят настоящее искусство, с глубоким уважением относятся здесь к труду художника, к его творческим поискам. Демократическая традиция Московского фестиваля выражается еще и в том, что организаторы киносмотра ориентируются не на ограниченное число наиболее заметных кинопроизведений, созданных признанными мастерами, не только на фильмы, в которых заняты «звезды» первой величины, а стремятся дать по возможности полную панораму мировой кинематографии, включая и не самые яркие, но по-своему показательные ее фрагменты, обычно не пользующиеся вниманием на

больших фестивалях, проводимых на Западе. Рядом с работой классика киноискусства на фестивальном экране Москвы можно встретить картину пока никому не известного дебютанта, а ленты, представленные высокоразвитыми в кинематографическом отношении странами, соседствуют в программах нашего форума с фильмами, которыми заявляют о себе молодые кинематографии, находящиеся в стадии становления. Возможность их равноправного участия в крупнейшем международном киносмотре немало способствует подъему кинематографического творчества в государствах и регионах, где прежде не существовало условий для развития самобытного национального кино как искусства, наследующего лучшие достижения народной культуры, как средства просвещения и воспитания масс.

Что же касается стран, где кинематограф имеет давнюю историю, то для них присутствие на фестивале оказывается полезным прежде всего потому, что здесь зачастую впервые выявляются наиболее плодотворные тенденции кинематографического процесса, составляющие противовес буржуазной «массовой кинокультуре». Они получают горячую поддержку и пользуются вниманием широкой аудитории.

Вместе с тем подлинный демократизм и масштабность Московского кинофорума не имеют ничего общего со «всеядностью», присущей некоторым западным фестивалям, где наряду с крупными художественными произведениями нередко можно встретить большое количество лент откровенно коммерческих, пустых, а то и вовсе не имеющих отношения к искусству. Московский фестиваль придерживается в этом смысле принципиальной позиции, и уж тем более абсолютно неприемлемыми являются для нас ленты антигуманной, реакционной направленности, растлевающие умы и души людей, оскорбляющие общественную мораль или национальное достоинство какого-либо народа, проповедующие расистские, человеконенавистнические взгляды, фильмы, содержащие пропаганду войны.

Стимулируя процесс взаимообогащения культур, способствуя установлению и дальнейшему развитию связей между кинематографистами разных стран, московский киносмотр предоставляет самые широкие возможности для деловых контактов в сфере кино. На фестивале активно работает кинорынок, в мероприятиях которого, к примеру на XIII МКФ в Москве, приняли участие 256 представителей зарубежных фирм, экспортных и прокатных организаций из 76 стран, что вдвое больше, чем было на кинорынке предшествующего московского смотра. Советская программа, показанная на кинорынке XIII МКФ в Москве, включала 81 игровую полнометражную ленту, а по заявкам, поступившим от отдельных зарубежных прокатчиков, состоялась демонстрация еще 220 художественных, документальных и короткометражных картин советского производства. В семи кинозалах в Центре международной торговли на Красной Пресне, где впервые разместился кинорынок, было показано 128 зарубежных фильмов. В дни XIII Московского фестиваля сотрудники В/О «Совинфильм» провели переговоры с представителями компаний и киноорганизаций 45 стран по вопросам, связанным с осуществлением совместных постановок и участием советской кинематографии в съемках фильмов зарубежного производства.

Московский международный кинофестиваль — настоящий народный праздник «важнейшего из искусств». Ни один киносмотр в мире не включает в свою программу такого количества встреч мастеров кино со зрителями, как наш фестиваль. Аудитория Московского МКФ насчитывает десятки тысяч людей, искренне заинтересованных в успехах передового киноискусства. В течение двух недель фестиваль находится в центре внимания жителей советской столицы, всегда с сердечным радушием и доброжелательностью принимающей гостей кинофорума.

Вот и на этот раз широко распахнутся двери киноконцертного зала гостиницы «Россия», где будет организован показ конкурсной и основной внеконкурсной программ художественных фильмов, Дворца пионеров на Ленинских горах — там состоится конкурс картин, адресованных юным гражданам планеты, и кинотеатра «Октябрь», в котором встретятся ленты, созданные мастерами документального и короткометражного кинематографа. В лучших столичных кинотеатрах будут демонстрироваться фильмы, присланные из разных стран.

Как обычно, участникам и гостям фестиваля будет предоставлена возможность познакомиться с достижениями советской многонациональной кинематографии, и прежде всего с фильмами, запечатлевшими беспримерный подвиг нашего народа в Великой Отечественной войне; в их числе — «Победа» Евгения Матвеева, «Отряд» Алексея Симонова...

Высокие и благородные цели, славная история, богатые и прочные традиции у Московского фестиваля. Вот почему есть уверенность, что и XIV Московский международный кинофестиваль выльется в яркий праздник передового художественного творчества, послужит делу мира и прогресса на планете.

● Как повысить социальную активность экрана. Об этом шел разговор на пленуме кинематографистов ● Кинодраматург Валентин Черных размышляет о сельской проблематике на экране



современность и экран

навстречу XXVII съезду КПСС

Состоялся V пленум правления Союза кинематографистов СССР. Он был проникнут высоким пониманием кинематографистами тех исторических задач, которые выдвинуты сегодня перед нашим обществом, а следовательно, и перед искусством экрана, призванным отображать процессы, происходящие в жизни народа, в его духовном сознании. Кинематограф всегда был и остается верным помощником партии в ее созидательных деяниях, и эта благородная миссия придает особую ответственность делам и заботам работников кино.

Разговор о повышении социальной значимости кинофильмов в свете тех требований, которые выдвигает перед киноискусством эпоха, начатый в докладе первого секретаря правления СК СССР Л. Кулиджанова, был активно продолжен в в прениях. Участники обсуждения говорили о необходимости повысить идейно-эстетические критерии в оценке выпускаемых фильмов, решительно преградить дорогу произведениям мелкотравчатым, малохудожественным. Советский кинематограф призван достойно выполнять свою роль помощника партии в ее идеологической работе, роль духовного и эстетического воспитателя масс. Долг деятелей кино — внести заметный вклад в культуру общества зрелого социализма.

Ниже мы публикуем сокращенный вариант доклада первого секретаря правления СК СССР Л. Кулиджанова.

Программа на завтра

Л. Кулиджанов,

первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР

В историческом процессе совершенствования построенного в нашей стране социализма одно из ключевых мест занимает постоянное обогащение духовной жизни советского общества. Не случайно, продолжая ленинскую мысль о роли науки, техники, знаний, искусства в жизни коммунистического общества, говоря о важнейших вопросах нашей жизни, которыми занималась в истекшем году партия, наряду с другими мы называем и повышение общественной роли литературы и искусства.

Это значит, что советские кинематографисты рассматривают социальную значимость создаваемых фильмов не только в контексте художественного процесса, но и в реальных взаимосвязях с практикой совершенствования развитого социализма, с воспитанием человека, способного вести вперед наше коммунистическое дело по-современному, эффективно.

На юбилейном пленуме Союза писателей подчеркивалось, что самый точный критерий успехов литературы и искусства в целом — та реальная степень воздействия, которое они оказывают на формирование идейно-нравственного облика народа. Что проблемы художественного творчества вне политики не существует.

Вывод из этих указаний для нас самоочевиден: гражданская целеустремленность художника становится живой душой искусства, его действующей силой, когда художник сверяет свои творческие поиски с политикой партии, создает фильмы, покоряющие зрителя силой художественной правды, освященной марксистско-ленинским миропониманием. Социальная значимость фильмов начинается с отношения художника к актуальным, интересным, важным проблемам настоящего, прошлого и будущего. Но тема произведения, выбор материала, стремление к созданию значительных произведений могут остаться в сфере благих намерений, если они не поведут художника от внешних примет изображаемой им жизни в ее глубины, если художник ослабит энергию исследователя, открывателя, учителя жизни, постоянно чувствующего ее пульс, ее движение.

При художественном исследовании современной жизни совершенно необходимо учитывать, что экономическое, социальное развитие советского общества диалектически взаимосвязано с идеологической работой, обогащением нравственного мира современника. Интенсификация производства, которой партия придает сейчас едва ли не такое же значение, какое придавалось индустриализации страны в годы первых пятилеток, требует переориентации общественного сознания, перестройки психологии, обретения нового жизненного опыта. И советское киноискусство всеми доступными ему средствами призвано помогать интеллектуальному, психологическому и нравственному обеспечению развития личности, характера труженика, способного работать по-современному.

Особенностями переживаемого нами момента определяются требования

к выпускаемым фильмам, к их героям, которых мы по праву можем назвать положительными.

Вспомним некоторых экранных героев последних лет.

Георгий Торели из картины «Твой сын, земля» Р. Чхеидзе — секретарь райкома партии, партийный руководитель начала 80-х годов — отчетливо осознает свою сверхзадачу: осуществление решений партии, сплочение масс для реализации этих решений. Но что и как делать практически — приходится решать ему самому. Об этом ему нужно думать и думать, преодолевая собственные сомнения, советоваться со многими людьми, усваивать их опыт, их традиции, привычки и обычаи. Их пристрастия. Учитывать не только производственную, но и, так сказать, эмоциональную, человеческую целесообразность того или иного решения. И каждый его шаг, каждый поступок просто не может обойтись без размышлений, усилий интеллекта, усилий ума и сердца.

На писательском пленуме говорилось, что даже от машин мы сегодня требуем, чтобы они были умными. И хотя это только метафора, она правильно подчеркивает отличительную особенность современного производственного процесса — его растущую интеллектуальную насыщенность. «Интеллектуальная насыщенность» современного производственного процесса означает не меньшую «интеллектуальную насыщенность» самого современного героя, действующего в сфере производства.

Возьмите председателя колхоза Куркова из фильма «Надежда и опора» (авторы Б. Метальников, Ю. Черниченко и В. Кольцов) или «временного» директора завода Костина из фильма «Дублер начинает действовать» В. Черных, П. Корякина и Э. Ясана. Ведь в конечном итоге нас, зрителей, интересуют в этих картинах не только и не столько проблемы фуражного зерна или методы управления современным предприятием, а прежде всего те черты человеческого характера, личности, воли, ума, которые становятся главным предметом художественного исследования. Герой произведения — носитель нравственных, духовных, идеологических ценностей своего времени. Они, эти ценности, проявляются чаще всего в профессии. Но если художник сосредоточится на производственно-технической стороне дела и не сумеет стать глубоким исследователем нравственного мира своего героя, внутренних мотивов его поведения, он многое потеряет в искусстве и еще больше — в восприятии этого искусства зрителем.

Положительного героя не вырастишь в пробирке, предварительно рассчитав и вычислив необходимые параметры. Такие искусственно выведенные герои хороши для отчетности, но зритель их никогда не признает. Так что проблема не в сотворении героя, а в том, чтобы, сотворенный, он оказался ожидаемым. Какие же они, эти герои, которых ждут? Думается, что дискуссии о том, какова должна быть «дозировка» положительных и отрицательных качеств героя, малоплодотворны. Важно, чтобы творческие искания художника имели единую отправную точку — верность правде жизни, социалистическим идеалам.

Это коренной вопрос социальной значимости и социальной действенности фильма. Естественно, что каждый художник решает его по-своему, в меру своего таланта, свойственными именно ему художественными средствами. Но р е ш а е т, если он настоящий художник, художник гражданского склада.

В размышлениях о человеке 80-х годов, который показан на экране, мы можем вспомнить, помимо названных, и другие впечатляющие образы или

пусть и не во всем удавшиеся, но вполне достойные поиски. Великолепен по живости и юмору, соединенному с мудростью души, старик Федос в исполнении В. Санаева — герой картины «Белые Росы» А. Дударева и И. Добролюбова. Назову энергичного, напористого воспитателя Антонова из весьма примечательной картины «Пацаны» В. Приёмыхова и Д. Асановой и двух следователей: Сейфи — А. Калягина из «Допроса» Р. Ибрагимбекова и Р. Оджагова и Ермакова — О. Борисова из фильма А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Остановился поезд». Есть свое обаяние и у «счастливой Женьки» — Е. Цыплаковой в картине А. Усова и А. Панкратова.

Герои эти воплощают некие существенные черты современного характера, интересны зрителям, способны вызвать сочувствие, сопереживание, более того — желание взять что-то из их опыта, какие-то черты личности и сделать своими.

О современном герое, его особенностях, его отличии от предшественников идет спор не только в критике, не только в зрительской среде, но и на самом экране. Вдумайтесь, в чем драма, в чем причина крушения ульяновского Абрикосова в картине А. Гребнева и Ю. Райзмана «Частная жизнь». Ведь Абрикосов принадлежит к тому же поколению, что и Губанов-младший («Твой современник»), Уварова («Прошу слова»), Башкирцев («Укрощение огня»). Но если пятнадцать, двадцать, даже десять лет назад целеустремленность такого героя, безоглядная отдача делу воспринимались нами как фактор сугубо положительный, то с Абрикосовым — сложнее. Этот человек был непререкаемо уверен в своей правоте. А оказалось, что исключительная сосредоточенность на своих профессиональных, пусть даже весьма ответственных, обязанностях может оказаться препятствием к выполнению этих самых обязанностей. Оказалось, что, вглядываясь пристально в каждое мгновение настоящего, постоянно сверяясь с опытом прошлого, человек может не увидеть будущего. Может не понять, а что это такое — мыслить и работать по-современному, с заботой о том, чтобы дело приносило не только экономическую пользу, но и обогащало личность, характер человека. В чем победа фильма «Частная жизнь», в чем секрет его успеха и у критики, и у зрителей? Мне представляется, что удача предопределена позицией авторов, их верностью правде жизни, социалистическим идеалам.

Большую роль в утверждении современного стиля мышления, в борьбе за интенсификацию производства, в пропаганде новейших достижений науки и техники и тем самым в духовном и профессиональном развитии зрителя призваны сыграть мастера научно-популярного кино. Их лучшие ленты далеки от стандартного представления о научно-популярной лекции, они наглядно и образно объясняют, как устроены атом, живая клетка, Вселенная, они показывают, что лежит за пределами нашего непосредственного опыта, помогают увидеть и понять невидимое. Такие фильмы, как «Никогда не говори «никогда» В. Бильчинского и Е. Покровского, «Царапина на льду» А. Рожена и А. Борсюка, «О людях и атомах» Р. Багиряна и Б. Загряжского, «Кто разбудит аксолотля?» Е. Саканян, «Два рассказа о памяти» В. Чигинского, используя самые современные технические и художественные средства кинематографа, показывают науку как драму идей, пробуждают жажду истины и уверенность в познаваемости мира.

В последнее время появились фильмы, которые не просто отражают политическую линию партии в области сельского хозяйства, но и содержат высокий идейный потенциал, который по-

зволяет произведениям кино реально участвовать в выполнении Продовольственной программы. Таковы, к примеру, «Сибирский счет» А. Иващенко и А. Стремякова, «В согласии с природой» Г. Чертова, «Земля и камни» Ю. Мююра и Э. Сяде, «Колесо и почва» В. Волянской и Л. Рымаренко, «Про белого бычка» С. Страхова. Однако таких примеров пока еще слишком мало. Мастера научно-популярного кино часто работают на уровне оперативно-поверхностного отклика на события и решения, оставляя за пределами своего внимания не только глубокое исследование предмета, но и освещение вопросов, явлений, по которым пока еще не опубликованы соответствующие документы. Правда, исключения бывают. Интересную и остроумную картину «Кто исправит ошибку Деметры» поставили еще до обнародования новейших директив по затронутым в фильме проблемам сельского хозяйства белорусские кинематографисты. Но такие ленты исключениями и остаются.

Серьезные социальные, научно-экономические задачи, в известной мере сходные с задачами научного кино, ставятся и перед кинодокументалистами. В этой связи прежде всего хочется отметить плодотворную десятилетнюю работу В. Трошкина, возглавившего создание кинолетописи БАМа и поставившего ряд интересных фильмов об участниках великой стройки. Фильм о строителях газопровода Уренгой — Помары — Ужгород сделал И. Григорьев.

Ряд заинтересовавших массового зрителя фильмов о людях, работающих на переднем крае научно-технического прогресса, создали мастера кинодокументалистики на телевидении. Среди них «Егор Иванович» режиссера И. Беляева — о прославленном бригадире шахтеров Е. И. Дроздецком — и его же картина «Новоселье» из цикла «Деревенские невесты»; «Перед жатвой» М. Голдовской — о знатном комбайнере страны, лучшем наставнике Дона Н. В. Переверзевой. «Исключение из правил» С. Логинова поднимает острейший вопрос о преодолении зазоров, возникающих между достижениями науки и техники и их внедрением. При этом авторы углубляются в социально-нравственный аспект жизненных процессов, говорят прежде всего о внедрении нового мышления, о мере личной ответственности за практическое воплощение достижений науки и техники.

Значительные по своим идейно-художественным качествам произведения появляются и на местных студиях. Уже многие годы плодотворно трудится на Саратовском телевидении режиссер Д. Луньков, раскрывая средствами документального кино социально-нравственные проблемы современной деревни. Его фильм «Из жизни молодого директора» представляет собой талантливую попытку создать образ руководителя большого хозяйства, поставить важные вопросы духовной жизни на селе. В том же Саратове недавно интересно выступил молодой режиссер Ю. Нагибин: в его фильме «Эти нетипичные мужчины» привлекает гражданственный, активный и вместе с тем психологически тонкий подход к проблемам сегодняшней школы, формированию учительских кадров.

Всем нам памятны телевизионные игровые сериалы, привлекавшие десятки миллионов зрителей убедительным показом конфликтов и коллизий борьбы с классовым противником. Но вот что огорчает: наша кипучая современность не вдохновила мастеров художественного телекино на создание произведений столь же впечатляющей силы. Как ни странно, лишь только драматурги и режиссеры переходят к проблемам наших дней, все более ощущается творческая робость, подчинен-

ность стереотипам, опасность поверхностного бытописания.

И на большом экране весьма часто появляются блеклые фигуры, чью причастность нашему времени можно определить скорее по деталям одежды, а не по глубине души, не по движению и развитию характеров. Проблем с фильмами современной, если можно так сказать, гражданской тематики много. К примеру, не поднят с необходимой остротой такой вопрос: главными героями фильмов о современности или, точнее, большинства фильмов о современности выступают руководящие лица с их достоинствами и недостатками, а те, кто исполняет распоряжения своих руководителей, рабочие, колхозники, остаются вне художественного исследования. Между тем, как показывает жизнь, в рабочей среде, в среде колхозного крестьянства еще немало таких, которые пьянствуют, а не работают, или таких, кто, выходя на работу, не чувствуют по-настоящему, что завод, колхоз — это их кровное дело, их хозяйство. Все еще редко появляются на экране герои типа бригадира строителей Потапова («Премия»), которые понимают, что интенсификация производства касается не одних только директоров и главных инженеров.

С фильмами, показывающими труд человека и человека в труде, органически — часто до полной неразделимости — связаны фильмы о проблемах морали, нравственных исканий современника. Проблемы непростые, они касаются каждого, имеют массовый отзвук, и поэтому иногда кажется, что зрителей легко настроить на их волну. В самом деле, социологи, демографы, публицисты не оставляют нас без информации по вопросам семьи и брака, подсчитывают количество разводов, обсуждают положение женщины дома и на работе, упрекают «феминизированных» мужчин; реестр этих проблем можно длить и длить, они у всех на слуху. Сюда же входят актуальнейшие вопросы о потребительских настроениях, о «вещизме» и «рыцарях наживы», о борьбе между мещанскими представлениями и нравственными ценностями. Общедоступность этого материала порой создает иллюзию легкости, заманчивой простоты в процессе переложения его на экран.

Между тем при экранной разработке этих вопросов часто случаются просчеты и прямые поражения, вызванные засилием стереотипов, варьированием сходных сюжетов. Особенно часты такого рода слабости в фильмах, которые аннотациями обычно обозначаются как «лирическая история» или «семейная драма» («Родителей не выбирают», «Долгая дорога к себе», «Будь счастлива, Юлия!», «Прости меня, Алеша»). Внутреннее мелкотемье здесь возникает в результате того, что произведения эти не содержат серьезных драматических конфликтов, отражающих сложность социального и нравственного развития общества, диалектические противоречия его движения. В картинах нет по-настоящему написанных, режиссерски разработанных и актерски ярко воплощенных героев, которые способны увлечь зрителей. В такого рода фильмах отсутствует партийный взгляд на сложные явления реальности: вместо глубокого раскрытия процессов общественного развития часто господствует интонация авторского равнодушия либо сквозит явное незнание жизни.

Вопрос о масштабе художественного воплощения темы морали и быта в контексте времени далеко не всегда зависит от широты охвата жизненного материала. Тут многое решает замысел фильма и прежде всего — позиция автора. Плацдармом острых нравственных столкновений могут оказаться и весьма скромные метры жилплощади, где происходит, скажем, действие

таких фильмов, как «Без свидетелей» Н. Михалкова или «Послесловие» М. Хуциева.

Надо по достоинству оценить усилия мастеров, которые остаются верны темам морали на протяжении большого отрезка творческого пути. Своеобразная кинотрилогия Р. Ибрагимбекова и Р. Оджагова — «Допрос», «Перед закрытой дверью» и «Парк» — заслуживает в этом смысле специального рассмотрения, как и настойчивость А. Миндадзе и В. Абдрашитова, которые любят обращаться к наисложнейшим нравственным коллизиям. Здесь же следует назвать и такие емкие по содержанию фильмы последнего времени, как «Грачи» К. Ершова, «Соучастники» И. Туманян, «Чучело» Р. Быкова.

Примечательно, что в 1983—1984 годах на нашем экране появилось несколько по-настоящему острых фильмов, решающих проблемы чести и совести в поведении человека и ведущих непримиримую борьбу со взяточничеством, воровством, приписками, бюрократизмом, с губительной для дела безалаберностью, неорганизованностью. Среди них хотел бы выделить отмеченный своеобразием режиссерского почерка сатирический фильм Р. Чейшвили и Э. Шенгелая «Голубые горы...», в котором впечатляюще показано, как суета, прикрытая показной заботой о человеке, способна погубить дело, растлить целый коллектив.

Важный инструмент воспитания гражданственности, советского патриотизма, интернационализма — воспитание историей.

Надо прямо сказать, что нам, нынешним кинематографистам, здесь еще далеко до победных реляций. Конечно, мы можем назвать ряд по-своему значительных произведений, которые свидетельствуют о том, что традиции историко-революционного фильма живы. Государственных премий были удостоены создатели таких фильмов, как «Ленин в Париже» и «Красные колокола».

Интереснейшую работу на телевидении начал В. Лисакович: он создает серию фильмов, идущих вслед за хроникой жизни В. И. Ленина.

Но сколько же демонстрируется фильмов, в которых эпоха, скажем, гражданской войны используется лишь с внешней, чисто событийной стороны! Даже в таких картинах, где виден постановочный размах, система человеческих образов, тем не менее, нередко уступает давлению событий, как это получилось, на наш взгляд, в «Первой Конной».

Образная и вместе с тем научная формула — «воспитание историей» — исполнена глубокого смысла. В ней заключена диалектика отношений между днем вчерашним и сегодняшним. Речь в равной мере идет и о самом историческом материале, почерпнутом из разных эпох, из жизни всех наций нашей страны, и о принципах исторического мышления, такого подхода к явлениям прошлого, когда художник, не отступая от национальной конкретности и классовых определений, стремится исследовать все лучшее, прогрессивное, что создано народом и выстрадано им в борьбе за свободу и социальную справедливость. Возвышенное определение «связь времен» получает тогда непосредственное экранное воплощение. По-сегодняшнему актуальный опыт жизни Льва Толстого, его неустанный поиск гуманистических основ бытия, призыв к совести всех и каждого вошел в замысел крупной работы, осуществленной С. А. Герасимовым в единстве сценарного, режиссерского и актерского творчества.

Одной из плодотворных традиций советского кино является постоянное обращение к литературе, обогащающее указанную связь. Это особенность, присущая современному кинопроцессу

в целом. В числе других об этом, в частности, говорит работа молодого режиссера А. Пуйпы «Женщина и четверо ее мужчин». Можно было бы назвать и другие фильмы.

Литература активно способствует и тому, чтобы важнейший рубеж в историческом пути народа — Великая Отечественная — получил истинно современное прочтение. 40-летие Победы придает военно-патриотической теме особый смысл. Героические деяния народа должны наполнить собой кадры, которые предстанут перед зрителем как художественный образ истории, обращенный к современности.

Политический роман А. Чаковского лежит в основе фильма Е. Матвеева «Победа», в котором точное и тонкое соединение документа со сценами игровыми придает особую убедительность масштабному повествованию о конференциях в Потсдаме и Хельсинки, закрепивших итоги войны во имя сохранения мира в Европе.

Наряду с литературной собственная кинематографическая традиция «Освобождения» продолжена в работе Ю. Озерова над фильмом «Битва за Москву» — традиция обширного, панорамного охвата войны, чтобы сегодняшний и завтрашний зритель, причем в разных странах, сумел воочию представить себе всю тяжесть испытаний, выпавших на долю советского народа, мужество, стойкость, героизм, проявленные им в борьбе с фашистскими полчищами. В нынешней напряженной международной атмосфере такие фильмы служат одновременно напоминанием и предостережением.

Героические эпизоды войны оживают в фильме А. Симонова «Отряд», снятом по сценарию Е. Григорьева. Следует вспомнить и такие фильмы, как «Торпедоносцы» С. Арановича (сценарий С. Кармалиты), «День командира дивизии» И. Николаева (сценарий В. Соловьева), «Дважды рожденный» А. Сиренко (сценарий В. Астафьева, Е. Федоровского). Отрадно отметить, что молодой режиссер А. Сиренко остается верен теме Отечественной войны — его предыдущий фильм «Родник», снятый по «Усвятским шлемоносцам» Е. Носова, показывал вступление русской деревни в войну. Драмы человеческой судьбы, в каких-то случаях возникавшие при переходе человека от войны к мирной повседневности, талантливо воплощены в «Военно-полевом романе» П. Тодоровского.

Мужество и глубина полководческой мысли, крупность личности маршала Жукова воссоздаются средствами документального кино в картине «Маршал Жуков. Страницы биографии» (режиссер М. Бабак, сценарий И. Ицкова). Волнующие страницы народного подвига делают заметной в современной кинопублицистике серию фильмов В. Дашука «У войны не женское лицо» (сценарий С. Алексиевич).

Судьба исторического фильма и его современное состояние требуют специального рассмотрения. Ограничусь лишь некоторыми соображениями общего порядка. Они сводятся прежде всего к констатации того факта, что история на сегодняшнем экране появляется все-таки редко. Есть несколько достойных картин на историческом материале: фильм Ш. Аббасова о Хамзе, «Юность гения» Э. Ишмухамедова, чуть раньше сделанные «Юность Петра» и «В начале славных дел» С. Герасимова, только что законченный фильм Х. Нарлиева «Фраги, разлученный со счастьем». Историческую тематику поднимают некоторые экранизации. С интересом ожидаем новую работу С. Ростоцкого на историческом материале.

Замечу, что часто исторические фильмы делаются в жанре легенды, сказа, мифа. Не хочу принижать эти жанры. Но реальность такова, что нередко выбираются они сценаристами

и режиссерами не для того, чтобы расширять их возможности, а явно для облегчения работы над исторической темой: таким образом можно освободить себя от требований точной исторической правды и конкретности в изображении выводимых на экран лиц и событий.

Вопрос о понимании прошлого, о четкости авторской концепции неизбежно возникает и при экранизации литературной классики.

В этом убеждает тот редкий критический бум, который разразился в связи с фильмом Эльдара Рязанова «Жестокий романс». Возникла целая дискуссия. В ходе дискуссии, как это часто бывает, не обошлось без перехлестов. Тем не менее мы должны всячески приветствовать такого рода споры, ведь столкновение разных точек зрения помогает объективному анализу произведений искусства.

В связи с проблемой экранизации хотелось бы подчеркнуть, что вопрос об историзме в подходе к реальности, воспринятой сквозь призму литературных традиций, обретает особую актуальность. Остаться верными классическому наследию и в то же время уйти от музейной реставрации литературных памятников — задача наитруднейшая. На разном уровне, но в целом успешно она решается в таких фильмах, как «Васса» Г. Панфилова, «Отцы и дети» В. Никифорова (сценарий Е. Григорьева и О. Никича).

Новое и особо важное значение приобретают в современной необычайно обострившейся обстановке в мире политические фильмы на международную тему. Хорошо, что у нас появились «Европейская история» И. Гостева (автор сценария Н. Леонов) и «ТАСС уполномочен заявить» Ю. Семенова и В. Фокина. Хотя в фильме Гостева понастоящему не прописаны фигуры второго плана, а фильм Фокина слишком затянут, обе картины остаются в активе нашей кинематографии, которая призвана продолжать и развивать традиции таких признанных народом картин, как «Семнадцать мгновений весны» или «Операция «Трест».

Весьма примечательным явлением в нашей экранной публицистике стал фильм «Неру» (авторы сценария В. Зимянин, А. Горев, режиссеры Ю. Альдохин, Шьям Бенегал).

Отрадно отметить, что в жанрах образной публицистики, посвященной борьбе за мир, против империалистической реакции, активно работают наши ведущие документалисты А. Медведкин, М. Каюмов, Е. Вермишева, Л. Махнач, Д. Фирсова, И. Свешникова, В. Копалин, Б. Добродеев, И. Григорьев, А. Колошин, О. Арцеулов и многие, многие другие.

Однако время требует большего. Фронт идеологической и политической борьбы ждет от публицистов экрана нового боевого слова, да и в игровом кино, думается, нужны новые попытки и поиски для того, чтобы впечатляющая сила экрана активнее служила делу мира на земле.

Особый разговор — о кино для юного зрителя.

За годы, прошедшие после постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», сделано немало. Ежегодно на киностудиях пятнадцати республик выпускается 20—25 художественных игровых фильмов, адресованных подрастающим поколениям. Однако большая часть из них — это фильмы для подростков и юношей. Здесь можно было бы назвать целый ряд удачных произведений. Скажем, наиболее убедительным из фильмов о трудовом воспитании оказался туркменский фильм «Мужское воспитание» (авторы сценария Ч. Япан, У. Сапаров, режиссеры У. Сапаров, Я. Сеидов). Вступает в бой с потребительством за овладение духовной культурой геро-

ня фильма С. Соловьева «Наследница по прямой». Одерживает нравственную победу над душевной глухотой, эгоизмом, жестокостью Лена Бессольцева из фильма Р. Быкова «Чучело». Можно назвать и другие ленты, сыгравшие свою воспитательную роль в борьбе с равнодушием, деляческими и приспособленческими настроениями, которые, увы, проникли в молодежную среду.

Но до сих пор не решена проблема с кинематографом для самых маленьких. Многие детские фильмы подтверждают доводы психологов и педагогов, считающих, что это не совсем детское кино. Говоря об этом важнейшем разделе нашей работы, следует помнить: приобщение человека к художественной культуре, эстетическое воспитание дает прочные результаты, когда оно начинается с малых лет.

За последние годы наша кинематография во всех ее видах, тематических и жанровых потоках немало сделала для того, чтобы расширить контакты с массовым зрителем. Важным и принципиально значимым обретением на этом пути явилось серьезное обогащение жанровой и стилевой палитры киноискусства. Реабилитация, так сказать, «низких жанров» пошла на пользу жанрам высоким. Социальная и психологическая драма, «производственный» фильм, публицистические и бытовые ленты обновили свой традиционный язык, взяли на вооружение непривычные для себя сюжетные модели, драматургические приемы, ранее монопольно принадлежавшие другим жанрам. Ныне эта иерархия порушена. Комедия ставит сложные социальные проблемы, углубляясь в психологию персонажей, «производственная» лента использует приемы социальной фантастики, а приключенческий фильм опирается на мелодраматический треугольник. Сдвинулось, наконец, дело и с музыкальным фильмом — тоже после того, как поборники его перестали бороться за «чистоту жанра», за «особую специфику» и прочие туманные категории.

Практика показывает, что кинематограф может ставить перед собой сложные задачи, как тематические, проблемные, так и стилевые, не боясь отпугнуть зрителя. Ведь это же факт, что массовый зритель, которому мы порой склонны отказывать в понимании глубин искусства и норовим накормить его чем-нибудь попроще, часто готов к тому, чтобы воспринимать фильм на достаточно сложном уровне.

Тем не менее взаимопонимание кинематографа с довольно значительными группами зрителей остается проблемой. Прокат то и дело задает нам весьма сложные в этом смысле загадки.

Почему, например, не пользуются большим успехом проблемные фильмы в жанре социальной драмы? Какие процессы стоят за этим фактом?

Журнал «Искусство кино» предпринял целое расследование по поводу прокатной судьбы фильма «Остановился поезд». Было высказано немало любопытных и глубоких соображений. В том числе и такое: а не повинны ли мы в этом сами? Не слишком ли старательно — в борьбе за зрителя — приучаем его к тому, что кино — сплошная «развлекаловка»: погони, перестрелки, эффектные драки, катастрофы, в которых все остаются живы?

Никто не отменял задачу кино — развлекать зрителя, давать ему отдых, психологическую разрядку, переключать внимание от забот повседневности. Повышение зрелищности, динамизма в наших фильмах — процесс в целом благотворный. И тут дело не только в том, что растет «развлекательный потенциал» кино. Привлечение массового зрителя фильмами популярных жанров, сделанными на уровне достаточно высокого искусства, увеличи-

вает идеологическую действенность кино. Развлекая, воспитывать — именно эту задачу решают лучшие из популярных фильмов. И хорошо, что афиша предлагает сегодня не только драму, комедию, кинопублицистику, но и детектив, остросюжетный приключенческий фильм, фантастику, музыкальную ленту, мелодраму. На экраны выходят и ленты, созданные на стыке жанров. Но они бывают успешными только тогда, когда сделаны не дилетантски, а профессионально.

Однако подлинных удач, к сожалению, здесь пока еще недостаточно. Непозволительно часто нас огорчают случаи эпигонства, бездумности, я бы сказал, безответственности, когда коммерческие соображения вытесняют из сознания авторов идейно-эстетические критерии. Развивая зрелищное кино, нельзя допускать снижения высоких, важных критериев. А такая опасность существует. Даже серьезное, философское произведение — пьеса Карела Чапека «Средство Макропулоса» — не устояло под натиском мещанских представлений о развлекательном кино. Я имею в виду фильм талантливого телевизионного режиссера Евгения Гинзбурга «Рецепт ее молодости», где смысл буквально утонул в роскошестве «большого шоу».

В связи с популярными жанрами необходимо сказать несколько слов и о том, как работает с ними прокат. Они важны, эти жанры, но посмотришь на киноафишу, а также на некоторые методические инструкции, которые выпускает для работников проката «Союзинформкино», и покажется, что нет на свете ничего более важного, чем детектив или мелодрама. Им — красная строка в рекламе, им — самые броские формулировки. Что же касается тех серьезных фильмов, в том числе и социально значимых, в успехе которых мы кровно заинтересованы, то их реклама нередко вяла, неинтересна.

Повышение социальной значимости кино немыслимо без развития критики и теории. На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС были по-партийному глубоко проанализированы роль и место литературно-художественной критики как главного средства воздействия на творческий процесс: «Плохо написанные книги и оперы, примитивно снятые теле- и кинофильмы, аляповато сработанные скульптуры и картины не просто портят вкус миллионов людей. Они дискредитируют темы и идеи, за которые берутся их создатели. Так что против серости и безликости в искусстве надо бороться настойчиво и принципиально. И, разумеется, не может быть никаких поблажек проявлениям безыдейности или мировоззренческой неразборчивости».

Это программа не только для всего фронта кинокритики и киноведения, но и для кинематографии в целом.

...Наша марксистско-ленинская критика должна не только точно оценивать те или иные произведения. Мы ждем от художественной критики большего. Умения обнажать глубинный общественный смысл проблем, которые затрагиваются в произведениях, поддерживать авторов, если они верно их ставят, аргументированно спорить с ними, когда они заблуждаются. Словом, наша критика должна помогать движению духовной жизни советского народа.

Для выполнения задач, которые ставит партия перед критическим фронтом, мы располагаем достаточно квалифицированным отрядом критиков, киноведов, историков и теоретиков кино. При всем значении сделанного ею наша критика, однако, еще не освободилась от благодушия, в ряде случаев не предъявляет необходимых требований к рассматриваемым фильмам, делает скидку на имя режиссера или тему фильма, а то и впадает в

застарелую болезнь приятельского восхваления фильмов, заслуживающих критического анализа. Бывают и такие случаи, когда общественно значимые, сделанные на весьма высоком уровне художества ленты оцениваются недостаточно объективно, подвергаются несправедливой критике субъективистского толка. Редко, слишком редко анализируются реальности жизни, отражаемые кинематографом, — традиции революционно-демократической критики Белинского, Чернышевского, Добролюбова слабо изучаются и недостаточно активно используются молодыми поколениями советских критиков.

Говоря о критике, не могу умолчать о том, что у нас все еще мало серьезных монографий о развитии кинематографического процесса, современном движении языка и стиля кино, его творческого метода. Правда, время от времени появляются сборники статей на эти темы, но они не пользуются достаточно широким интересом и спросом читателей и не могут заменить глубоких авторских монографий, творчески развивающих традиции марксистско-ленинской эстетики.

Критика — не только рецензия в газете. И не только книга. Это и обсуждение фильмов на заседаниях секретариата, в комиссиях и секциях Союза, это и работа художественных советов студий и объединений, творческих бюро. Недавно секретариат обсудил отчеты руководителей творческих бюро «Мосфильма», студии имени М. Горького и «Ленфильма». Сложилось впечатление, что они пока еще не стали возбудителями и организаторами критики и самокритики в своих коллективах, организаторами борьбы за повышение взаимной требовательности мастеров экрана.

Думается, что все сказанное в известной мере относится и к всесоюзным комиссиям, секциям и к самому секретариату. Секретари Союза при всей занятости своей производственной, творческой работой могли бы (и должны!) чаще бывать в республиканских, местных организациях Союза, принимать более активное участие в работе комиссий и секций, творческих конференций и семинаров.

Как известно, в общей критической и теоретической работе весьма существенное место принадлежит и слову мастера. Сегодня мы зачитываемся статьями Козинцева и Ромма, и ясным становится, что они обогатили советское кино не только своими фильмами, но и пером, теоретической разработкой важнейших проблем развития нашего искусства. Печатное слово практика-кинематографиста стоит дорого. Ценность и значимость его возрастают, коль скоро выходят из-под пера крупного, уважаемого художника; подобные выступления должны быть тщательно выверены, глубоко и ответственно продуманы. Об этом не должны, не могут забывать ни сами мастера, ни органы печати, которые публикуют их статьи, выступления, интервью.

...Мы живем и работаем в 1985 году, особом по своей исторической значимости: году 40-летия Великой Победы над фашизмом, 80-летия первой русской революции. Завершается одиннадцатая пятилетка, создаются заделы для двенадцатой.

Наконец, 1985 год — год активной подготовки к XXVII съезду ленинской партии, который подведет итоги сделанному, наметит перспективу трудового творчества партии и народа, примет новую редакцию Программы партии. Мы обязаны так поработать в этом году, чтобы он стал важной ступенью к новому подъему советской кинематографии, чья первостепенная обязанность помогать партии и народу в решении всемирно-исторических задач, от которых зависят благополучие советского человека, мир на Земле.

Фильмы будущего года

На совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата правления Союза кинематографистов СССР, состоявшемся на следующий день после V пленума правления СК СССР, были рассмотрены вопросы выпуска художественных фильмов в 1985 году и тематический план кинопроизводства на 1986 год.

Первые зрители уже по достоинству оценили такие значительные кинопроизведения, посвященные 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, как «Победа», «Битва за Москву», «Господин Великий Новгород» и другие. До конца года на экранах кинотеатров появится еще ряд фильмов на современную и историко-революционную темы, картины, посвященные молодежи, жизни села...

Сегодня внимание коллективов киностудий сосредоточено на создании картин, намеченных на 1986 год. Кинопроизведения эти многообразны по темам и жанрам. В числе их авторов известные мастера советского экрана. Основное место в плане занимают фильмы о современности. Это и лента Е. Матвеева «Время сыновей» по сценарию И. Герасимова и А. Горохова — о советском ученом, и картина «Завещание», где сценарист В. Ежов и режиссер И. Гостев отвели центральное место образу секретаря райкома партии, и фильм М. Хуциева «Бесконечность», в котором герой, переосмысливая свое прошлое, по-новому оценивает свой сегодняшний день. А. Миндадзе и В. Абдрашитов обратятся к нравственному миру подростка («Сила и слабость»), Б. Можаев и Г. Егиазаров расскажут о яркой личности партийного руководителя на селе («Запах мяты и хлеб насущный»), а А. Гельман, Т. Калецкая и П. Чухрай — о комсомолке, человеке активном и духовно богатом («Зинуля»). Над современной темой работают такие известные мастера республиканских киностудий, как Ф. Довлатян (Армения), Н. Мащенко (Украина), Э. Кулиев (Азербайджан), О. Дункерс (Латвия), и другие. К историко-революционной теме обратился А. Зархи: фильм «Народный комиссар» (сценарий написан совместно с В. Логиновым) посвящен славному жизненному пути Георгия Чичерина. Завершится работа С. Бондарчука над экранизацией «Бориса Годунова». Герои романа Ю. Бондарева «Выбор» получат экранное воплощение в фильме В. Наумова.

Выступавший на заседании председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш подчеркнул, что высокие требования, предъявляемые партией к кинематографу, предполагают не только масштабность, важность поднимаемых в картинах проблем, но и непременно глубокое, яркое, истинно художественное их отображение через полнокровные, достоверные характеры. Повышение требовательности к идейно-художественному уровню фильмов должно быть положено в основу деятельности коллективов студий, как творческих работников, так и всех тех, кто занят в сфере кинопроизводства.

Готовясь вместе со всей страной к XXVII партийному съезду, работники кино осмысливают опыт своей деятельности за годы между съездами. Стремятся дойти до сути успехов и неудач, до корней важных нерешенных проблем. Ибо невозможно двигаться в завтрашний день, когда не извлечены уроки из дня вчерашнего... Среди острых, злободневных вопросов, властно притягивающих творческое внимание деятелей киноискусства, есть те проблемные узлы действительности, которые не миновать экрану, отвечающему задачам времени. Художников занимают, в частности, жизнь и переустройство современного села, фигура современного сельского руководителя на разных уровнях, взаимоотношения кино с деревенским зрителем... Об этих насущных вопросах кинопрактики ведет речь в своей беседе с корреспондентом «ИК» Сергеем Шумаковым известный драматург Валентин Черных. Исходным толчком для этого разговора послужил Всесоюзный семинар кинодраматургов в Ставропольском крае, которым руководил В. Черных.

Дело и люди дела

Валентин Черных

— Удивительный парадокс, — начал беседу В. Черных. — Получается так: чем дольше сценарист работает в кинематографе, тем больше он удаляется от реальной жизни. Говорю это по своему опыту и опыту коллег. И дело, конечно же, не в том, что нас будто бы перестает интересовать реальная жизнь с ее проблемами и противоречиями. Просто в силу специфики кинопроизводства мы часто оказываемся словно бы отрезанными от действительности. Сценарист прикован к студиям, которые, как известно, расположены в крупных городах, он участвует в съемках, озвучании, монтаже и т. д. и т. п., общается в основном с одними и теми же людьми, информацию, как правило, черпает из телепередач, газет и журналов. И волей-неволей теряет если не истинное представление о широкой «внекинематографической» жизни, то конкретность ее ощущения. Подобная «замкнутость» сказывается не только на отдельных сценариях, но и на положении дел кинодраматургии в целом.

За каждым настоящим писателем всегда есть пласт жизни, который он знает, как никто другой. Сценарист — тоже писатель, только в кино. А ведь, обратите внимание, сегодня уже сложился целый отряд кинодраматургов, каждый из которых может написать сценарий о шахтерах и о чекистах, о дипломатах и о космонавтах, то есть о ком угодно и о чем угодно. Однако редкий сценарист в состоянии написать повесть. Киносценариста приучили еще на стадии замысла перекладывать часть своих профессиональных функций на предполагаемый творческий коллектив съемочной группы. Полагая своим делом обозначить сюжет, самый общий контур характеров и проблемных ситуаций, он заранее надеется, что остальное перепроверит консультант, «додумают», «доиграют», «доснимут» за него режиссер, актеры и оператор. Проработав по такой ме-

тоде несколько лет, сценарист не просто набивает руку, но оказывается в плену и своих, и навязанных ему извне стереотипов вйдения жизни, а это обязательно отражается на картине, потому что сценарий был и остается первоосновой фильма. У нас выходит более чем достаточно средних лент, то есть отлитых по такому вот уже привычному стереотипу.

Для того чтобы переменить положение, стереотип необходимо взламывать. Я думаю, что этот аспект кинодела непосредственным образом смыкается со сложной и трудоемкой проблемой, которая поставлена партией в самом широком плане: с проблемой коренной психологической перестройки людей, работающих во всех буквально сферах жизнедеятельности общества, перестройки в соответствии с условиями времени, с теми задачами, что решает сегодня страна.

Надежды, возлагаемые в этом смысле на семинар в Ставрополе, во многом оправдались и — уверен — в дальнейшем оправдаются в еще большей мере.

— В чем конкретно это выразилось, Валентин Константинович? Можно ли уже сегодня говорить о каких-то, хотя бы предварительных, результатах?

— Итоги, думаю, подводить рано. «Инкубационный период» в кино — штука достаточно длинная. Хотя первые наметки есть. Скажем, по сценарию Валентины Никиткиной уже снят в тех местах документальный фильм. Кинопублицистика, как почти всегда, впереди, что, впрочем, ей «положено по штату». Трое-четверо участников семинара намерены вернуться в Ставропольский край для отбора материала. Есть интересные, обещающие заявки от Евгения Митько и Евгения Оноприенко.

— А что дала поездка лично вам?

— Меня давно занимает проблема современного руководителя. Прежде всего — в плане личностном. В Ипатовском районе, где я провел бóльшую часть времени, мне довелось познакомиться с человеком, известным далеко за пределами края, — секретарем райкома партии Героем Социалистического Труда Виктором Владимировичем Калягиным. С его именем связано успешное внедрение в практику ипатовского метода комплексной уборки урожая. В течение нескольких дней я имел счастливую возможность наблюдать за этой удивительной личностью.

Калягин — человек с огромным запасом энергии и, по-видимому, здоровья, как говорится, чтобы не сглазить. Родись он лет на десять раньше и участвуй в войне, он, наверняка, сделал бы незаурядную военную карьеру. В нем для этого есть все: и решительность, и умение брать на себя ответственность, и масштабность мышления. Да и в мирное время он достиг многого. Герой Социалистического Труда, кандидат наук, секретарь райкома в одном из лучших районов.

У меня было ощущение, что Калягин здесь знает всех, буквально тысячи людей, в районе-то он давно, начинал директором совхоза... Это опытный, знающий лидер. Пока Калягин в районе, за район можно быть спокойным. Но есть и другая сторона. Этот опыт, энергию, знания — не передержать бы. Личности нужен простор для более полной реализации своих возможностей. И обществу надо, чтобы такая личность реализовалась как можно полнее. Я не ставил перед Калягиным такой вопрос, было по-человечески неудобно и даже, наверное, неделикатно. Хотя для меня лично это проблема далеко не решенная. Я знаю многих руководителей, которые подолгу работают на одном месте, потому что хорошо работают и потому что надежны в своем деле. Выдвини — придет другой да и зава-

лит дело. И получается, что иногда у «середняка» больше возможности роста. На «середняка» вроде не жалуются, правда, и не хвалят, но и не ругают, дела он особо не двигает, но и не заваливает. Удобный. И взять не обидно, и отдать не жалко. Эта проблема достаточно сложная в жизни и мало отраженная еще в искусстве.

— Мне бы хотелось, Валентин Константинович, остановиться на этой проблеме более подробно, уяснить некоторые моменты. Прежде всего, не упрощаем ли мы существа вопроса, рассматривая социальный механизм продвижения, роста по службе только в его, так сказать, вертикальном разрезе? Спрашиваю об этом не случайно. В вашем последнем фильме «Дублер начинает действовать» есть замечательный эпизод, где директор крупного предприятия, не мудрствуя лукаво, доказывает своему бывшему зятю — «дублеру № 1», что любое продвижение по службе имеет свои естественные пределы: высоких постов значительно меньше, чем людей энергичных, талантливых, словом, полностью отвечающих требованиям, необходимым для преодоления очередной ступени служебной лестницы. Но дело даже не в дефиците престижных профессий и должностей. Не каждый человек испытывает потребность в такого рода «вертикальном движении». Напротив, очень и очень многие зачастую стремятся к совершенствованию квалификации на своем уровне. И мне как раз кажется, что проблема состоит не только в том, что рост того или иного работника сдерживается искусственно, сколько в том, что в общественном сознании идея такого «вертикального роста» — идея господствующая. В то время как максимум усилий следовало бы направлять на совершенствование механизма «горизонтального роста». Иначе говоря, роста, при котором повышение мастерства, квалификации, производительности труда будет нести в себе такой же заряд социальной престижности, как и при «вертикальном», должностном росте.

За примерами далеко идти не надо. Вспомним профессиональную гордость и житейскую мудрость Гоши, героя вашего фильма «Москва слезам не верит», — мастера золотые руки, человека, для которого важнее всего его «личностный статус» — кажется, так он определяет саму суть своей позиции.

— С тем, что вы сказали, спорить глупо. Только ведь я делюсь с вами впечатлениями и сомнениями от встречи с вполне конкретным человеком, с одним из местных партийных руководителей. Я уверен, что Виктор Владимирович Калягин счастлив, проработав на своем месте так плодотворно и столь многого добившись. Но, наверное, проблему эту можно решать и иначе. Она неоднозначна. Кстати, если говорить о «горизонтальном росте», то я там, в Ставрополье, спросил одного генерального директора объединения: «Вот вы, довольно еще молодой человек, достигли такого большого поста. А кем бы вы хотели стать в будущем?» «Остаться директором, — отвечал он. — Потому что моя должность дает мне все для реализации своих возможностей и как руководителю, и как психологу, и как инженеру, и как человеку».

Чтобы овладеть всем этим, не хватит и целой жизни. В данной ситуации конфликта, действительно, нет — пока нет. Но конфликт обязательно возникнет через некоторое время, когда прийти к рычагам управления будет готова более молодая генерация, которая, быть может, к тому же предложит пути эффективней. И тогда во весь рост встанет вопрос о том, чтобы уступить место. А это уже драма.

Такие проблемы относятся к категории вечных. Они всегда волновали

человечество. Заметьте, как различаются по стилю руководящие работники, скажем, 30-х и 50-х годов. И еще радикальнее отличия сегодня, в век НТР.

Я уж не говорю о том, что наш исторический опыт государственности хоть и значителен, но очень непродолжителен во времени. Можно сказать, что только сейчас оформляются определенные принципы поведения, продвижения по службе, складываются, так сказать, свои правила. И совсем не случайно, что именно в нынешнее время, в преддверии XXVII съезда КПСС, который заложит программные теоретические, политические, экономические, идеологические основы нового этапа в исторически длительном процессе совершенствования развитого социализма, — именно теперь ЦК партии делает столь серьезный упор на работу с кадрами. Ибо ясно, сколь многое в судьбах страны зависит от того, всегда ли и во всем кадры будут на высоте беспримерных задач эпохи. Проблема эта существует, и решать ее — не просто.

Мне было чрезвычайно интересно в поездке по Ставрополью поверить свои размышления реальной жизнью. В беседах с Калягиным я специально выводил наш разговор на этот круг проблем и не скрывал от него своего «корыстного» интереса.

Кстати, почти все участники семинара так или иначе смогли опробовать свои тематические заготовки. На заключительном разговоре в Пятигорске многие признались, что их «кабинетные» замыслы в чем-то противоречат производственной и нравственной ситуации, складывающейся сегодня в реальной жизни. Но были и счастливцы, которые предвидели или угадали само существо проблем, волнующих сегодня людей села.

— Валентин Константинович, вы, я знаю, встречались не только с руководителями края, но и с многочисленными зрителями. В связи с этим я хотел бы спросить, как, по-вашему, — должны ли разниться меж собой фильмы, адресованные горожанам и людям деревни? Какие картины по душе сельскому зрителю? И как он относится к лентам о жизни современного села?

— Раньше мне казалось, я это знал, сейчас — не уверен... Сам я до шестнадцати лет жил в деревне. И сколько себя помню, всегда стремился в город. Причин было много. И учиться хотелось, и жизнь в псковской деревне начала 50-х годов была такой бедной, тяжелой, что и вспоминать не хочется.

Лишь сейчас, по прошествии стольких лет, ко мне приходит какое-то объективное понимание того, что было в той жизни хорошо, а что плохо. Видимо, и не только ко мне. Всевозрастающий интерес города к деревне — один из самых отличительных признаков нашего времени. Чем это объяснить? Компенсацией за прошлое? Ностальгией? Генетической памятью — ведь все мы в той или иной степени выходцы из деревни?

Сегодня отток людей из деревни в иных сельских регионах, в том числе и в Ставропольском крае, остановился. Более того, на село стали возвращаться из города. Почему? В деревне за последние годы стало лучше с жильем, с условиями жизни. Многие не выдерживают напряженного ритма городской жизни. Возвращаются и те, кому в городе не повезло... В свое время из деревни ушла часть наиболее энергичных, инициативных людей, весь уклад деревенской жизни сдерживал их энергию и инициативу. Сейчас деревня особо нуждается именно в таких людях. Но человеку и хочется вернуться, и боязно. А как сложится судьба? А вдруг не получится. В городе — худо ли, хорошо ли — налажен-

ная жизнь. В городе — квартира. Мне кажется, государство только выиграло бы, если бы человеку, который переезжает в деревню, бронировали площадь, по аналогии с теми, кто едет на Крайний Север. По-моему, выполнение Продовольственной программы — дело не менее значительное, нежели освоение Севера. Может статься, кто-то и вернется обратно в город, но кто-то построит себе дом в деревне и останется там. И эти вот люди, «новодеревенцы», помогут разрешить гигантские задачи, выдвинутые партией перед нашим сельским хозяйством. Задачи, которые, надо думать, будут одним из главных вопросов повестки дня предстоящего партийного съезда и обретут благодаря этому еще больший исторический масштаб.

Могу, кстати, привести личный пример. Мой младший брат тоже вырос в деревне, кончил сельскую школу. Теперь он авиационный инженер. В прошлом году, побывав дома и встретившись со своими бывшими одноклассниками, которые стали агрономами, зоотехниками, а некоторые уже руководят совхозами, — он вдруг признался мне:

— Может, зря я выбрал авиацию. Был бы сейчас здесь, дома инженером-механиком. Все-таки в деревенской жизни много прекрасного, чего нет и не может быть в городе.

— А что тебе мешает? — спросил я. — Возвращайся. Колхоз сразу даст отдельный дом со всеми удобствами, начнешь все сначала.

Но начать сначала в тридцать пять лет уже трудновато, уже сделана какая-то карьера, да и слишком много лет внушалось, что только город дает человеку неограниченные возможности. И все-таки уже многие поняли, что и у города есть свои жесткие ограничения. Сегодня — я уверен — сотни, тысячи людей жалеют, что в свое время покинули деревню, а вот как вернуться? Это, наверное, тоже повод для размышлений в кино... Во всяком случае мне хочется об этом написать сценарий...

А какие фильмы по душе сельскому зрителю? Я и мои коллеги задавали этот вопрос сельским кинопрокатчикам. Однозначного ответа нет. Хорошие картины смотрят везде. И в городе, и в деревне. Но пока слишком мало у нас хороших фильмов о деревенской жизни. Хороших и правдивых. А неправду деревня чувствует сразу же. Здесь не нужны никакие социологические эксперименты. Если картина не трогает душу, то на первом сеансе после работы — в семь вечера — в зале зрители будут, а на следующем их может не быть.

Проблема показа фильмов в деревне — это тема для отдельной статьи. Летом в деревне вообще смотреть кино некогда. Вечернюю дойку успевают только к девяти вечера, удается еще посмотреть программу «Время» по телевизору, а на фильм в двадцать один тридцать уже ни сил, ни времени не остается, вставать-то назавтра ранымрано.

Вообще проблема вкусов современной деревни практически не затронута серьезным изучением. Мне рассказали такой случай. Отмечали в сельском клубе юбилей знаменитого сельского механизатора, а после юбилея должны были показать кино. Прокатчики подобрали фильм из сельской жизни, в котором действовали такие же люди, как и юбиляр, и решали сложные производственные проблемы. И тут юбиляр запротестовал:

— Мне этих тракторов и всяких споров о севооборотах каждый день хватает на работе. Привезите комедию с хорошими артистами и лучше про город, про Москву, про Ленинград...

Хорошей комедии с действием в Москве в тот момент в прокате не оказа-

лось, привезли комедию, действие которой происходило в Париже... Как понимаете, социальная, психологическая, эстетическая сущность подобных фактов — неоднозначна.

Всюду, где бывали, мы, естественно, спрашивали, какие фильмы сегодня любят, какие смотрят, какие не смотрят. Каких режиссеров, сценаристов, актеров знают? Так вот: ни режиссеров, ни сценаристов не знают вообще. Актеров знают, но только тех, кто активно снимается с десяток лет. Зато знают актеров старшего и среднего поколений. По-видимому, нужно время, чтобы деревня приняла и полюбила. Кстати, эти же проблемы существуют и в литературе. С той лишь разницей, что у писателей есть целый отряд талантливых «деревенщиков», знающих деревню и болеющих ее болями. Но пока все-таки В. Белова, Ф. Абрамова, Е. Носова, В. Распутина читает только сельская интеллигенция, а еще больше, по-моему, городская. А «бестселлерами» в деревне вот уже несколько лет остаются «Судьба» П. Проскурина и «Вечный зов» А. Иванова, на вторую волну интереса к этим книгам явное влияние оказало кино и телевидение.

— Валентин Константинович, а почему в современном кинематографе пока что не возникло направления, аналогичного «деревенской прозе»?

— Непростой это вопрос. Конечно, известную роль, как я уже сказал, здесь играет и тот факт, что кино по своей природе — искусство городское, индустриальное. Но, думаю, главное не это.

Если говорить о практической стороне дела, то нужно иметь в виду следующее обстоятельство. ВГИК и Высшие режиссерские курсы — очень престижные учебные заведения. Здесь большой конкурс, и человеку деревенскому, хуже подготовленному, выдержать его бывает непросто. Василий Шукшин — скорее исключение. Нужно было обладать чутьем Михаила Ильича Ромма, чтобы в том сибирском деревенском пареньке угадать яркого и многообещающего художника. Вот и получается, что людей, которые принесли бы с собой в кино свою деревенскую боль, надежды, открытия, практически очень мало.

В кинодраматургии есть свои «деревенщики», которые, будучи сугубо городскими людьми, пишут о деревне. Например, коренной москвич Б. Метальников. Его «деревенские» фильмы шестидесятых годов вошли в наш золотой фонд. Интересно и много пишут о деревне А. Макаров и В. Мережко. Но таких, как они, мало, очень мало...

По роду своих занятий мне приходится читать довольно много сценариев и во ВГИКе, и на Высших сценарных курсах, и на Сценарной студии. Хороших, полноценных произведений о деревне по сути не встречается. Недавно прошел конкурс сценариев «Земля и люди». Было получено шестнадцать сценариев. Могу сказать, что лучшие из них написаны опытными кинематографистами. Но ведь профессиональное не всегда тождественно правдивому. Существо современных проблем, характеров, конфликтов остается еще за рамками экрана.

На земле сегодня идут очень сложные процессы. Возьмите хотя бы такой пример. Целый класс, окончив школу, остается работать в деревне на ферме. Если снять картину о том, как они все хорошо устроились, переженились, получили квартиры и стали передовиками, — это будет полная неправда. А если всмотреться в суть этого явления, то мы увидим следующее. Остается класс, ученики которого выпускники (точнее, выпускницы, потому что ребята уйдут в армию) совершенно точно рассчитали, что если они отработают два года, колхоз даст им направление, обеспечит сти-

пендией и они вне конкурса поступят в институт. Они знают, что поступай они сразу, из пятнадцати человек в институт попало бы максимум двое. А через два года поступят тринадцать, лишь двоим, может быть, не повезет, или им уже расхочется учиться дальше. Я сейчас не фантазирую, я сам знаю много таких случаев. Но я уверен, что если я предложу заявку на эту тему киностудии, то редактура мне скажет: ну, зачем же так? Не все же такие прагматики, у молодежи есть и романтика. А я лично в прагматизме данной ситуации не вижу ничего плохого. Ребята помогут колхозу, сами опробуют свои силы, проверят свои возможности и цели, а если потом даже половина из них пойдет учиться на агрономов, ветеринаров, механиков, учителей, врачей, то ничего, кроме хорошего, в этом нет.

Почему зритель смотрит «Калину красную»? Потому что его душе это близко. Здесь есть несчастье. Здесь человек растерялся, предал свою землю. Опомнился. Вернулся. Он искал, мучился, хотел понять смысл своей жизни. Конечно, Шукшин мог сделать фильм и о председателе колхоза. И я уверен, что это был бы председатель, какого нам никогда не приходилось видеть в кино. Но он обратился к судьбам рядовых, обыкновенных колхозников. Это был писательский подход к человеку...

— Простите, а что вы разумеете под писательским подходом?

— Наш разговор я начал с проблемы формы и стиля современного руководства хозяйством. Образ такого человека, как Калягин, открывает перед сценаристом широкие возможности в анализе и раскрытии многих социальных и нравственных конфликтов нашего времени. Но, как я пытался в ходе нашей с вами беседы показать, проблемы управления производством, как, впрочем, и все общественные проблемы, важны для искусства лишь в той мере, в какой они обнажают человеческий фактор. Шукшин, по-видимому, исходя из своих пристрастий и своих художественных принципов, исследовал этот фактор «на уровне» рядового жителя села. Рядовой был ему ближе и интересней. И то, что он не изменил в этом смысле себе, не наступил на горло собственной песне — в этом и был его, Шукшина, писательский подход. Если обобщенней — то писательский подход для меня означает разговор не только и даже не столько о смысле профессиональной деятельности, сколько о смысле жизни.

— Скажите, а не с этим ли обстоятельством связан тот факт, что в кино мы часто встречаемся с некой усредненной жизнью человека на селе? Ведь если вдуматься, то даже само географическое положение той или иной деревни, ее исторический контекст, этнографический образ должны накладывать свой неповторимый отпечаток на внешность, манеру речи и поведения людей. А получается как? И. Бабич снимала свой во многом удавшийся фильм «Мужики!..» в том же Ставропольском крае. Хотя сценарий был написан для среднерусской полосы.

Есть, я хорошо понимаю, требования производства. Но ведь странно было бы, если бы С. Герасимов снимал «Тихий Дон» в Архангельской области. Мы же никогда не спутаем стиль речи и самих крестьян, скажем, у В. Белова и у В. Распутина. Ибо эти писатели с большим вниманием и любовью относятся к такому, казалось бы, простому понятию, как «малая родина». В кинематографе же подчас «малая родина» — это территория «Мосфильма»...

— Да, здесь трудно что-нибудь возразить. Хотя, признаться, я никогда специально об этом не думал, но вот

сейчас, вспоминая о близком мне Нечерноземье и полюбившемся Ставрополье, я ощущаю замеченный вами контраст достаточно сильно.

На Псковщине, скажем, женский тип совершенно особый. Он мягкий, спокойный, светлый. На Кубани и Ставрополье — напористый, яркий, темпераментный...

И вообще, что меня по-настоящему поразило в тех местах, так это ни с чем не сравнимый южный колорит жизни, у которой есть своя, совершенно особенная история. Ведь места эти осваиваться стали совсем недавно, каких-нибудь двести лет назад. Сюда съезжались люди самых разных национальностей и вероисповеданий. Они принесли с собой свою культуру, свои обычаи. И в этом «вавилонском котле» рождался совершенно особый характер — характер человека свободного и своенравного.

Там, в Ставрополье, я задумывался, почему отсюда вышло столько ярких и колоритных личностей? Да потому, что здесь проходит «зона рискованного земледелия». Здесь выживали и закреплялись наиболее стойкие. Отсюда идет этот дух могучей удали и «умения жить», одновременно широты и практицизма.

— Мне нравится ваш образ «вавилонского котла». Ставрополье в этом смысле действительно совершенно особый район. Нельзя забывать, что именно здесь, на Северном Кавказе, неторопливое и полноводное течение российской жизни сталкивалось с гранитом неприступных хребтов Кавказа. Здесь русский крестьянин, задавленный в исконной России ярмом крепостного права, вдруг обнаруживал в повседневной борьбе за существование всю свою силу, смекалку, мужество и великодушие. Поэтому, говоря о вольности, предприимчивости, широте этих людей, нельзя не учитывать и изначальной традиционности, устойчивости их представлений. И казачество, и горцы отличались поразительной стойкостью и жизнелюбием. Но у каждого из них был свой строгий кодекс жизни, своя культура, своя, и достаточно суровая, дисциплина нравов и обычаев. С тех пор все изменилось. Жить стали вольно, богато. Но, бывая в тех местах, я подчас замечаю, что благосостояние растет, а вот веками складывавшаяся бытовая культура отмирает.

— На село всегда влияло то, что Ленин назвал «идиотизмом деревенской жизни». Частнособственническая психология дает о себе знать и сегодня, может быть, гораздо острее, чем мы полагаем. Мне, например, рассказывали, что сегодня в Ставрополье городскому жениху за девушкой дают в приданое десять тысяч рублей и «Волгу». Это уже почти стандарт. А если кто ему не соответствует, как быть? Не возникнут ли когда-нибудь у нас конфликты, сходные с ситуациями у Островского? Все неоднозначно.

Это еще и еще раз подтверждает, сколь первостепенно существенны проблемы воспитания нового человека. Именно на длительную, сложную и последовательную работу на этой стезе нацеливает всех идеологических работников партия. В этом смысле невозможно переоценить роль искусства, ибо нет в природе другого общественного феномена, который способен был бы с такой силой влиять на умы и сердца миллионов.

Испокон века на Руси трудно наживалось добро, ежели оно наживалось трудом праведным. И российский человек привык довольствоваться малым, привычек к роскоши не было. Сейчас все иначе. Зарабатывают на селе во многих местах хорошо. Я видел, как в поле у стада личных коров стояли десятки легковых машин: доить коров уже приезжают на «Жигулях».

Насущные запросы в общем-то удов-

летворены. Есть дом, хорошая мебель, телевизор, наконец, у многих машина, не говоря уж о мотоцикле. А дальше — вроде и тратить не на что. Два дома не надо. Больше двух телевизоров — тоже. Можно, конечно, поехать в туристическую поездку, скажем, в Италию. Есть путевки. Но не привыкли еще к этому. Даже отдыхать из деревни ездят редко, если только заболеют, если только в санаторий. Составлять собственную библиотеку, а тем паче фонотеку — тоже у большинства нет еще вкуса и привычки...

Но заниматься культурой деревни — дело насущное и необходимое.

— Города тоже.

— Да, но ведь, с одной стороны, в местных колхозах-миллионерах есть то, что и в городе не всегда найдешь. Я, например, видел в одном селе тир стендовой стрельбы для охотников. Чтобы в Москве в такой попасть, нужно приложить немало сил. А здесь — пожалуйста! Но зайдите в магазин — купить нечего. В Москве стиральных машин, швейных, холодильников — широкий выбор. А на селе — сплошной дефицит. Почему? Никто не знает. Я лично считаю, что деревне сегодня надо давать как можно больше самых лучших, самых дефицитных товаров. Деревня это заслуживает.

В отвлеченных спорах мы порой забываем, как непрост труд человека на земле. Много говорят об интенсивности городской жизни, о стрессах, о неврозах. Но работа на земле пока еще труднее городской, и сельский человек изнашивается тоже, несмотря на чистый воздух. В этой поездке я встречался со знатными чабанами-орденоносцами, много разговаривал с ними, и почти каждый из них ждет пенсии. Тяжело. Очень тяжело и в мороз, и в жару круглые сутки ухаживать за тысячными отарами овец. Многие болеют. И труд тракториста еще тяжел, а работа на полях с химическими удобрениями ко всему прочему еще и очень вредна.

А ведь растут сыновья. И вы думаете, они пойдут в чабаны завтра, если вы сегодня не улучшите резко условия их труда? Если вы не удовлетворите тех самых потребностей, которые запросто удовлетворяет городской человек? Сомневаюсь!

— А если на время забыть о холодильниках и стиральных машинах. Ведь не хлебом единым... Существовала некогда богатая художественными традициями народная культура деревни. Ее общий контур попытался восстановить в своей книге «Лад» В. Белов. Но она ушла в прошлое. С чем же имеет сегодня дело сельский житель? Клуб? Кино? Танцы? Телевизор? Вы понимаете, что речь идет не о качестве «трансляции культуры», а о реальности духовных ценностей, которыми пользуется современный человек. Так что же он теряет и что приобретает? От чего отказывается и что приходит к нему взамен?

— Это процесс необратимый. Многое, конечно, ушло. Создаются дома народного творчества, пытаются восстановить народные обряды — люди, которые этим занимаются, достойны похвалы. Но если смотреть реально, то сегодня телевизор — главный и, пожалуй, определяющий канал современной культуры на селе.

Да и, согласитесь, когда по ТВ показывают сверкающее всеми цветами радуги шоу из цирка с проспекта Вернадского и под самым куполом летает Алла Пугачева, а рядом в клубе старушки поют казачьи песни, то ясно, на чьей стороне будет молодежь. Хотя, конечно, жалко. Нужно пытаться все же что-то сохранить. И, видимо, это дело сельской интеллигенции. Вся надежда на нее.

— А разве тому же телевидению и кино эта задача не по плечу?

— Все мы на это надеемся... Иначе

не стали бы проводить и наш семинар на Ставрополье. Ведь важно не только хорошо придумать и точно предугадать запросы зрительской аудитории, но и понять то, о чем ты пытаешься рассказать миллионам людей как о коренной жизненной проблеме. А для этого необходимо встречаться с людьми, бывать на местах, чувствовать, чем они живут, к чему стремятся.

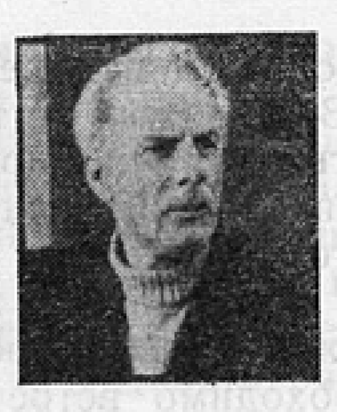
Я лично счастлив, что мне удалось побывать в этом удивительном крае и познакомиться с удивительными людьми. С Дмитрием Тихоновичем Хоречко — знатным чабаном, Героем Социалистического Труда, с его дочерьми Надеждой Дмитриевной и Любовью Дмитриевной, которые, продолжая дело отца, стали учеными-селекционерами, с директором государственного племенного завода «Большевик» Дмитрием Федоровичем Пушкарным, с чабаном-наставником Василием Стефановичем Руденко, с секретарем крайкома партии Анатолием Антоновичем Коробейниковым. Мы о многом переговорили с этими людьми, в чем-то я утвердился, в чем-то меня переубедили, то, что я считал простым, оказалось много сложнее, и наоборот. По договоренности с Виктором Владимировичем Калягиным я собираюсь вернуться в Ипатовский район и приступить к сбору материала для сценария уже по конкретному замыслу, который окончательно сформировался именно после поездки по Ставрополью. Мне кажется, это мой долг перед селом.

Творческий поиск в «буче кипучей» жизни общества — поиск серьезный, отважный, без оглядки на сложившиеся стереотипы представлений — и во всеоружии знаний и таланта — есть условие движения кинодраматургии, а следовательно и всего нашего киноискусства. Именно на такой поиск нацеливает нас партия во всех своих основополагающих документах, прямо или косвенно связанных с вопросами литературы и искусства, идеологической работы в целом.

Чем многообразнее формы творческого поиска — тем выше его КПД, его отдача в произведениях киноискусства. В таких фильмах, которые способны оказать поистине могучее влияние на умы и сердца миллионов, то есть материализоваться в исторические дела, свершаемые всей нашей страной.


Юрий Егоров


Николай Пастухов


Олег Жаков

кинематограф 80-х. дневник

Статьи о фильмах «Потомок Белого Барса», «Мой друг Иван Лапшин», «Напет», «Время собирать камни...»; о портретах известних кинематографистов кисти Ильи Глазунова; о творчестве Юрия Егорова, Олега Жакова и Николая Пастухова; письмо из ФРГ о фильме «Западная Сибирь — Западная Европа»

Герои фильмов Юрия Егорова «ОДНАЖДЫ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ», «ОНИ БЫЛИ ПЕРВЫМИ». «ОТЦЫ И ДЕДЫ»

Разборы
и размышления

Портреты

Ракурс

Интервью «ИК»

Время собирать камни?

Л. Корнешов

Документальный кинематограф нередко задает нам, зрителям, свои загадки. Почему одни ленты смотрятся, а другие — нет? Ведь и там, и там — мгновения жизни, выхваченные кинодокументалистами из потока событий. Что предопределяет время их экранной жизни? Казалось бы, у иных темы непреходящие, а вот — промелькнули и забылись. Другие же, снятые на основе «разовых» событий, живут в памяти долго.

Сегодня у документального кинематографа — сложное время поиска своего места в современном мире, до предела насыщенном информацией. Когда-то, а точнее, не так уж и давно, документальные фильмы, дававшие возможность не только узнать о событии, но и увидеть его, занимали в нашей духовной жизни исключительное положение. Ныне голубой экран телевизора информирует нас о том, что происходит в огромном мире, более оперативно, нежели это могут сделать кинодокументалисты. Но вот парадокс: в кинотеатрах, где демонстрируются наши лучшие (подчеркиваю, лучшие) документальные фильмы, свободных мест не бывает...

Обо всем этом думается, когда смотришь одну за другой последние политические ленты Игоря Гелейна.

Говорят, что в XX веке наша планета как бы уменьшилась в размерах — эту иллюзию создали новые ритмы жизни, высокие скорости, поразительные по своим масштабам научные открытия и технические достижения. Однако жизнь от этого не стала проще, наоборот — сложнее. И, думается, одна из самых актуальных задач документалистики заключается в том, чтобы помогать людям хорошо видеть явные и скрытые течения современной жизни, ориентироваться в водопаде самых противоречивых событий. Именно в водопаде, потому что наше время обрушивает события поистине водопадом, лавиной.

Одно дело — о событиях читать. За информационными агентствами, вооруженными новейшей техникой, ныне никому не угнаться — днем и ночью выбрасывают они на полосы газет и в эфир самые свежие новости.

Совсем другое дело — события, у в и д е н н ы е нами. Мы как бы становимся их соучастниками. Вот здесь-то и кроется преимущество кинопублицистики перед телеинформацией: дистанция во времени, даже минимальная, дает возможность не только увидеть, но и осмыслить.

...Когда утром юаровские самолеты шли на Матолу, сбрасывая бомбы, стреляя из крупнокалиберных пулеметов, один из снарядов попал в хижину. На месте пепелища за мгновение до этого стоял маленький домик, в котором жила скромная мозамбикская семья...

Налет, пепелища, самолеты, рвущие бешеными скоростями воздух почти над самой землей смерть и горе... О чем мы, зрители, находящиеся за тысячи километров от мозамбикской Матолы, думаем, когда видим все это? Наверное, и о том, как над нашей землей низко проносились самолеты со свастикой.

Игорь Гелейн приехал в одно из тех государств, которые на языке современных международных отношений называют «прифронтовыми», чтобы показать созидательную жизнь мозамбикского народа.

Но появился фильм «Налет».

...Весь вечер накануне налета над столицей республики Мапуту громыхала гроза, а утро выдалось солнечное. В Мапуту жизнь шла

«НАЛЕТ»
Автор сценария и режиссер И. Гелейн. Операторы Ю. Орлов, И. Филатов. ЦСДФ, 1983.
«ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КАМНИ...»
Автор сценария В. Кобыш. Режиссер И. Гелейн. Оператор Ю. Орлов. ЦСДФ, 1984.

своим чередом. Мы с интересом всматриваемся в облик незнакомого нам города. Они симпатичны нам — город и его люди. Настроение кратких эпизодов, выхваченных из жизни сцен — это не результат удачного случая, а мастерства. Снять то, что обычно, и заставить отснятое заговорить о главном — именно к этому стремился режиссер. А главное в «прифронтовых государствах» — тревога. Тревога за жизнь людей, за будущее народа, избравшего самостоятельный путь развития. И вот «миражи» проносятся по небу-экрану, это они только что бомбили мирное население. Рядом — в городе Матоле.

Мелькают кадры: наемники бегут, мчатся с автоматами, скачут на лошадях, десантируют с вертолетов... Древняя земля и новейшие способы уничтожения ее исконных обитателей... Танки, вертолеты, десантные части, вторгнувшиеся на чужую землю — убивать, убивать, убивать...

Империализм конца XX столетия совершил немало кровавых преступлений в самых разных регионах земного шара. Угрожая будущему человечества, поставив под ядерный прицел земную нашу цивилизацию, империализм в разных точках планеты с упорством безумца истязает людей — ракетами, напалмом, отравляющими веществами, нищетой и голодом.

Самолеты, нанесшие ракетные удары по Матоле, стартовали с аэродромов ЮАР, этого империалистического заповедника апартеида, где все цветное и черное население (а оно составляет большинство в стране) должно жить в специальных резервациях. Ненависть подняла этих хищников в воздух и бросила на население государства, которое хочет самостоятельно строить свое будущее.

Они, эти хищники, набросились на мирный город в солнечное, теплое утро. У них не было необходимости прикрываться ночной темнотой: город был беззащитным. Самолеты шли очень низко, почти прижавшись к земле, и пламя мгновенной, все пожирающей полосой охватывало землю там, где они проносились.

Автор фильма и его кинокамера успели к тому, что оставил после себя налет. Во дворе консервного предприятия «Сомопал» еще лежали убитые рабочие.

Деталь за деталью показал нам режиссер то, что сотворил с людьми и их домами молниеносный рейд пиратов, и все это слагается в единую картину человеческих страданий. Горло перехватывает, когда смотришь на раненого малыша, в отчаянии заломившую руки женщину. Гелейн взял интервью у тех, кто уцелел в зоне ракетного удара. Скупой по словам, но страстный авторский комментарий помогает осознать всю глубину горя, причиненного всего лишь двухминутным налетом.

Всего две минуты. Но история помнит — мы слышим эти слова в фильме,— что многие большие трагедии начинались с коротких налетов и единичных убийств. Но даже если «короткий» разбой и не приведет к масштабным последствиям, от этого не легче рабочему Аделину Майе, у которого ракета сожгла хижину всего-то в четыре квадратных метра. Были ранены его соседи. Майе не является членом Африканского Национального Конгресса, который борется против апартеида в ЮАР. Ни он, ни его соседи. То есть ни о каком поводе для «карательных» акций юаровской авиации и речи быть не может. Однако за много сотен километров от хижины Аделину Майе, от его родного города на юаровских вершинах власти изобрели именно эти предлоги: «коммунистическая угроза», «экспорт революции». И ракеты обрушиваются на соседние с ЮАР государства — на Мозамбик и Лесото. И после каждого налета — погибшие... В фильме мы видим похоронную процессию в Лесото, госпиталь в Мозамбике, куда привезли раненых, а среди них беременную женщину, тело которой изрешетили осколки...

Апартеид убивает не только настоящее народов, он, по замыслу империализма, призван уничтожить и их будущее. Глава юаровской администрации Питер Бота как-то похвалялся, что армия ЮАР готова расширить зону «карательных акций» (понимай — бандитских рейдов) вплоть до Экватора. Питера Боту мы видим в фильме Гелейна рядом с трупами — жертвами бесчеловечного режима, который избрал террор своим оружием.



«НАЛЕТ»

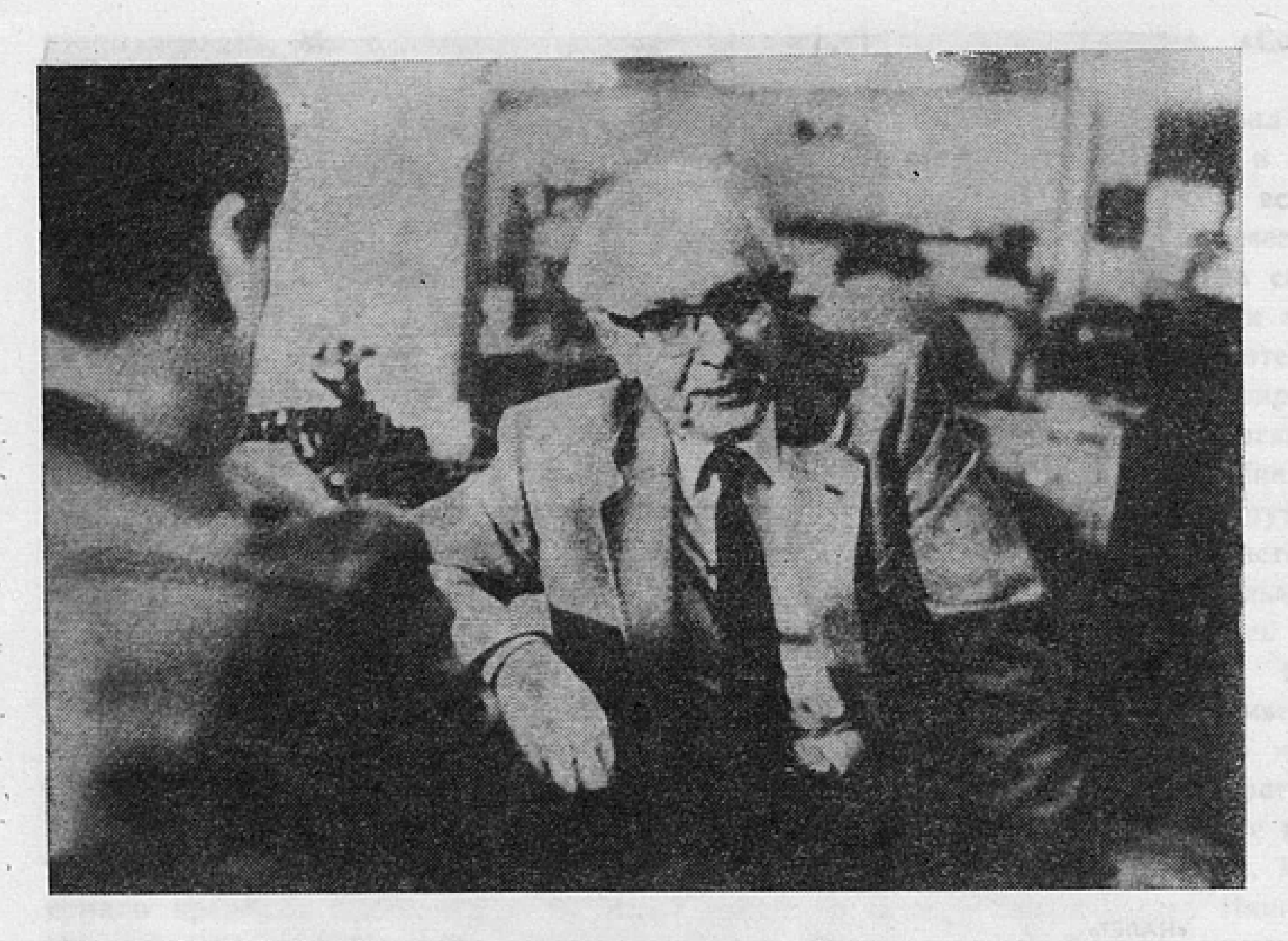
Всем известно, что на территории Мозамбика нет баз Африканского Национального Конгресса. И тем не менее в любое мгновение по небу суверенного государства могут пронестись реактивные хищники...

Режиссер фильма в кратких интервью, органично вплетенных в канву сюжета, показывает решимость народов «прифронтовых государств» защищать свою свободу. Вот почему документальная лента Игоря Гелейна является обвинением, предупреждением: придет время, и режимам, основанным на насилии, придется отвечать за каждый акт разбоя и варварства.

Самым требовательным судьей для документального кино является время. Вот и сейчас открыл свежие газеты: в них сообщения о провокациях ЮАР против африканских государств... Значит, не утратила актуальности картина «Налет», рожденная двухминутным событием. Значит, и сегодня картина нужна. Игорю Гелейну довелось снимать прежде ленты «Обвиняется апартеид», «Трагедия Ольстера», адреса которых обозначены «горячими точками» нашей планеты. Эти работы объединяет активная политическая позиция, характерная для советской кинопублицистики.

Суровая правда нынешней международной ситуации — фон, на котором «выписаны» события еще одной леты Игоря Гелейна «Время собирать камни...». Библейские слова, избранные для названия фильма, как бы подчеркивают, что речь идет о проблемах, что тревожили нас вчера и являются причиной тревог сегодня. В основу этого фильма положен сценарий известного публициста-международника. Виталия Кобыша, давший возможность глубоко и аргументированно проанализировать запечатленные в документальных кадрах зримые свидетельства политической и духовной жизни Америки. Америки империализма.

Американская пропаганда всегда тщательно ретушировала, подмалевывала портрет «своей» Америки, создавая образ этакой доброжелательной ко всем, рыцарской страны. Из этого образа — кинохарактеры благородных шерифов, прекрасных в своей первобытной чистоте переселенцев, самоотверженно



«ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КАМНИ...»

преданных и нежных голубоглазых блондинок — вот кого их создателям хотелось бы выдать за типичных представителей народа...

Фильм «Время собирать камни...» красноречиво свидетельствует о том, что ни ковбойскому, ни современному благородству нет места в нынешней Америке, разъедаемой политической и духовной коррупцией. Своеобразной метафорой становятся бешеные автогонки, показанные в начальных кадрах картины, огромные скорости — как путь к самоубийству... И мир сегодня представляется полигоном для гонки и испытания вооружений. И вот уже всю планету подталкивает американский империализм к самоубийственному финишу. На экране — разбросанные Соединенными Штатами по странам и континентам военные базы, ядерные подлодки, военные флоты. Их столько, что даже специалистам уже не под силу подсчитать мощность этого арсенала смерти. Чванливая, воинствующая Америка предстает в фильме без прикрас. «Америка превыше всего!» — этот ультраистерический лозунг, увы, лишил здравого смысла многих в сегодняшних США. Эту тему фильм исследует очень внимательно. Нынешней американской администрации удалось пробудить у части американцев самые низменные инстинкты, окутать их дурманом шовинизма, запугать «советской военной угрозой».

Экран показывает, что политическая наркомания страшнее героина и морфия. Она приводит к трагедии Гренады, к бойне в Ливане, к вспышкам насилия в самых разных районах мира во имя того, чтобы превыше всего были интересы империалистической Америки. И вот уже голубоглазых блондинок времен наступления на дикий Запад меняют на сексуальных «герлз», которых самолетами шлют для поднятия боевого духа у оккупантов Гренады, как слали их когда-то к карателям во Вьетнам. И старый шут Боб Хоуп потешает солдатню в Гренаде, как он потешал американских вояк во Вьетнаме. А похоронные команды так же регулярно отправляют цинковые гробы в Америку... И даже смерть «героев» агрессий используется как допинг для той дикой заразной болезни, которая именуется шовинизмом.

Время собирать камни... Пришло оно или грядет, чтобы отрезвить, привести в чувство тех, кто орет: «Америка превыше всего»? В фильм вкраплены кадры, снятые в Англии, во Франции, в других уголках планеты, и от этого становится еще тревожнее — безумие расползается по планете. А когда разумные люди выходят протестовать против безумия, в дело вступает полиция, рвутся гранаты со слезоточивым газом, используется опыт годами отработанных погромов, классовой борьбы против своих народов. Фильм показывает, как расправляются с английскими женщинами, пикетирующими военную базу Гримэн-Коммон, где размещены американские ракеты... Авторы фильма предоставляют возможность высказаться о главном вопросе современности — войне и мире — людям разных национальностей и различных политических убеждений. Буддийский монах утверждает: «Мы, люди, оказались у той роковой черты, когда решается вопрос: выживет человечество или оно погибнет».

С этой мыслью создавали фильм В. Кобыш и И. Гелейн, развенчивая все то, что угрожает жизни, что противно человеческой природе, человеческому разуму.

Раздумья об этой главной проблеме нашего времени составляют содержание еще одного сделанного ранее фильма этих публицистов — «Кое-что о Британии». Авторский замысел не дает экзотике старой империи прикрыть реальность современной жизни: страдающий Ольстер, страстные демонстрации в защиту мира, гетто для цветных... «Кое-что» становится на экране главным, глубинным о Британии: не королевские гвардейцы у дворца и не старый ворон Тауэра, а судьбы людей, их сегодняшний день и их будущее — вот о чем ведут разговор этот фильм и другие рассмотренные выше ленты, ведут его встревоженно, ибо те, на Западе, от кого зависят сегодня судьбы мира, судя по их делам, а не декларациям, еще не осознали, что давно пришло время собирать камни. Иначе будет поздно.

Бунт против природы

В. Михалкович

Действие нового фильма Т. Океева «Потомок Белого Барса» происходит в далеком прошлом — не в четко обозначенном десятилетии или году, а в неопределенном «когда-то», давным-давно.

Задача, с которой сталкивается кинохудожник, работающий на материале эпоса, заключается в том, чтобы представить давно прошедшее как лично пережитое, изобразить его во всей непридуманной, непреднамеренной чувственной полноте, то есть сделать живым, словно сейчас и воочию увиденным.

С задачей этой столкнулся С. Эйзенштейн, работая над «Александром Невским». Его волновала проблема «психологического проникновения», «живого общения с этими далекими... людьми» XIII века. Живое общение происходит, если с «далекими людьми» разговаривают и впрямь как с живыми — безмолвно задают им вопросы, насущные, актуальные сегодня, и получают ответы, которые вложены не в заранее придуманные, сконструированные по желаемым меркам образы. Потому Эйзенштейн — по его словам — стремился ощутить «далеких людей» изнутри, вжиться в них — «проникнуть в тайну их ушедших глаз», «уловить ритм их движения через осязание тех редких сохранившихся вещей, что прошли через их руки», «вшагаться в их походку».

Решение проблемы «вживания» пришло к Эйзенштейну внезапно и неожиданно — не че-

«ПОТОМОК БЕЛОГО БАРСА» (по мотивам киргизских народных сказаний)
Сценарий М. Байджиева, Т. Океева. Постановка Т. Океева. Оператор Н. Борбиев. Художник А. Макаров. Композитор М. Бегалиев. Звукооператор О. Абдибаитов. «Киргизфильм», 1984.



«ПОТОМОК БЕЛОГО БАРСА». Кожожаш — Д. Кыдыралиев

рез постижение особости, специфики «далеких людей», не через показ их походки, отличающейся от пластики современного человека, а через качества и свойства неизбывные, извечные, всегда присущие человеку. На стене храма Спаса Нередицы Эйзенштейн увидел повешенную музейными работниками табличку с указанием дат начала и окончания постройки. Из таблички явствовало, что храм воздвигнут был всего за несколько месяцев. Сооружение увиделось тогда не в его художественной неповторимости и совершенных архитектурных пропорциях, а в том, что повторимо и всегда повторяется — через человеческое деяние. Только тогда люди прошлого стали «близки, ощутимы», и, перекрывая, перечеркивая бездну времени, их связал «с нами один язык, священный язык труда...» [1]

Обращаясь к прошлому, Океев идет тем же, эйзенштейновским путем: стремится увидеть былое через общее нам и «далеким людям». Его путешествия в прошлое от картины к картине все удлиняются. Сначала режиссер отправился в 20-е годы, в эпоху коллективизации («Поклонись огню»); сюжет «Лютого» он локализовал в преддверии Октября; ныне, в «Потомке Белого Барса», добрался до легендарного «когда-то».

Каждая из освоенных режиссером эпох исторически своеобразна — каждая решала свои социальные, нравственные, философские проблемы и решала их по-своему. Режиссер остро чувствует это своеобразие, особый колорит каждого времени и прорабатывает его не только этнографически: историческое время его фильмов ощутимо и в бытовом поведении, и в строе мышления персонажей. Но наряду со всем этим, вернее, «под» исторической неповторимостью, в глубине ее режиссер обязательно видит повторяющееся, извечное.

Прототипом героини его фильма «Поклонись огню» была реальная женщина — Уркуя Салиева, одна из зачинательниц колхозного движения в Киргизии. Подлинная Уркуя Салиева была убита кулаками. В финале картины Океева воспроизводится сцена убийства Уркуи.

[1] Эйзенштейн С. Избранные статьи. М., 1956, с. 398—399.



«ПОТОМОК БЕЛОГО БАРСА». Айке — Г. Алимбаева

Но до того как приходят бандиты, женщина кормит грудью проснувшегося ребенка. По словам режиссера, в этом эпизоде «зритель на экране должен был увидеть не просто председателя колхоза, но и женщину. Счастливую женщину-мать, столь же прекрасную, как изображение мадонны с ребенком на картинах великих художников прошлого». Героиня ленты жила страстями героического времени, потребовавшего от нее подвига, самопожертвования, но она жила и страстями вневременными: нежностью, любовью — заботами, которые предполагает материнство. Тем самым с нынешними зрителями, пребывающими в иной исторической реальности, героиня фильма вступала в «живое общение», говорила на «одном языке» — так назвал такую перекличку эпох Эйзенштейн.

У Тургенева есть образ «жизненной волны», «непрерывно катящейся и кругом нас и в нас самих». Движение истории для Океева есть именно «жизненная волна». Пребывающие внутри этой «волны» герои его фильмов совершают извечные человеческие деяния — любят, рожают детей, в поте лица добывают хлеб насущный и в процессе этой своей неизбежной деятельности «производят» ту самую историческую работу, которая позднее будет описана в научных трудах историками, экономистами, социологами. История для Океева не из верстовых столбов состоит; в его фильмах события истории, определяющие судьбы народов, имеют бытовую, естественную плоть.

Режиссер остался верен себе и в «Потомке Белого Барса» — и здесь история является для него жизненной волной, то есть сложена, соткана из естественных бытовых действий, пронизанных, прошитых процессами экономическими и социальными. Режиссер как будто предлагает зрителю рассматривать сюжетные перипетии двойным зрением, двупланово: как конкретное человеческое бытие и как эволюционное развитие человечества, прошедшее через сменяющиеся общественные формации и уклады.

Двуплановое это зрение задается уже про-

логом — специально выделенным и сознательно отграниченным от основного сюжета. Основной метраж пролога занимает сцена охоты. Горец-охотник Кожожаш, герой картины, преследует горную козу. Кожожаш красив, пластичен и ловок. В этой роли снялся дебютант в кино художник Докдурбек Кыдыралиев. Чувствуется, что горы для него — родная стихия. Так оно и есть: исполнитель роли Кожожаша вырос в горах. Легко и сноровисто герой перепрыгивает с камня на камень, с поразительной цепкостью карабкается вверх по отрогам. У него есть ружье — козу можно застрелить, но Кожожаш хочет схватить ее голыми руками.

Коза, за которой гонится Кожожаш, не обычное животное, а святая Кайберен. Та, которую сородичи и соплеменники Кожожаша называют «матерью рогатых», «хозяйкой воды и гор».

Сцена охоты в прологе поначалу воспринимается внешне и импонирует только своей пластикой. Но это до тех пор, пока зритель не осознает: герой поднял руку на божество, которому поклоняется племя охотников. Тогда включается двойное зрение — экранные события воспринимаются двупланово. Такое ви́дение поддерживается диалогом противоборствующих. Цель охотника предельна: он жаждет выйти из подчинения природе, утвердить свою власть: «Я скручу тебе рога! Знай, что я здесь господин». Голос Кайберен печален: «Ты потомство, не щадя, погубил... Одинокой стала я...» На дерзость Кожожаша, неудержимо рвущегося к господству, Кайберен отвечает хитростью — заманивает его высоко в горы. На крутизне Кожожаш повисает — он теряет опору, из-под ног сыплются камни. Преследователь беспомощен, гибель его реальна, близка, и в реплике Кайберен слышится торжество: «Страшно матери отмщенье. Святостью своей клянусь: гибелью твоей упьюсь».

Повисшего на крутизне охотника камера снимает издали — в кадр входит вся гора. Вероятно, посредством специальной оптики она удлинена, вытянута по вертикали и оттого кажется диковинным по своей архитектуре храмом, устремленным к небу. Не только диалогом, но и чисто изобразительно авторы фильма внушают зрителю, что он является свидетелем не рядовой охоты, но присутствует при бунте, мятеже, при акте богоборчества.

Пролог не только определяет жанровую структуру фильма, но позволяет также исторически локализовать действие. Конечно, охота — такая, как она показана в фильме, — могла происходить в любом году или столетии. Локализуется изображенная сцена благодаря святой Кайберен. Обожествление животных характерно было для общинно-родового строя, особенно если члены его не занимались земледелием, целиком завися от даров природы. Известный этнолог Эдвин Джеймс пишет: «Когда выживание зависело главным образом от неопределенных результатов охоты, которые дополнялись — там, где было возможно, — рыболовством, собиранием съедобных плодов, корней и ягод, тогда внимание человека неизбежно сосредоточивалось на таинственных, дарующих жизнь процессах, таких, как плодовитость, материнство, размножение и рождение...» Эти благодатные, живительные функции природы воплощены для сородичей Кожожаша в святой Кайберен.

Там, где расположен аил рода Белых Барсов, климат суров — в одной из первых сцен фильма трещат морозы, лютует метель, от непогоды и бескормицы пал домашний скот. Племя Кожожаша — на грани гибели: всем грозит холодная и голодная смерть. Природа здесь жестока к людям, но она и добра к ним — создала царство, где главенствует и плодит все новых зверей «святая мать» Кайберен, персонификация милостивого лика природы.

Линия Кайберен сближает новый фильм Океева с повестью Чингиза Айтматова «Белый пароход». Рогатая Мать-Олениха — как бы двойник Серой Козы. Легенда о Матери-Оленихе была в повести вставной новеллой.

Персонажи Айтматова — наши современники: они живут вдали от большого мира, на далеком кордоне, ведут уединенное существование. Им поручено охранять лесной заповедник — оберегать природу в ее первозданности. Один из персонажей — дед Момун — и рассказывает внуку легенду о Рогатой Матери. В незапамятные времена — по словам Момуна, — когда киргизы еще селились на бере-

гах большой реки, в очередном набеге враги почти полностью истребили их племя, в живых осталось только двое детей: мальчик и девочка. Рогатая Мать привела их издалека на Иссык-Куль — оберегала, вскормила, выпестовала. По существу, стала для них приемной матерью, заменив ту, что родила их — мать человеческую. Олениха в «Белом пароходе» тоже есть олицетворение неравнодушной к человеку, кормящей его природы.

Мысль древних о двуедином происхождении человека — от людей-родителей и от природы — ощутима и в поэтике «Потомка Белого Барса». Мудрая Сайкал (А. Жанкорозова), жрица Серой Қозы и глава племени, обращается к покровительнице рода в годину трудностей: «О, святая Қайберен, защити моих и своих детей от гибели. Ты всегда была добра к роду моему, давала нам мясо и жизнь. Попроси у неба немного тепла, не дай погубить твоих и моих детей». Судя по мольбе Сайкал, мысль о двойном генезисе вошла в самосознание этих горцев. Слово Сайкал — решающее, самое веское при обсуждении дел общины. Сайкал мудра, ей ведомы сокровенные тайны природы; она заботится о соплеменниках, как родители — о детях.

Қайберен, заботясь о пропитании горцев, растит стада диких зверей, своих потомков и подданных. Звери — плоть от плоти «хозяйки воды и гор», они — и продолжение божественной сути Қайберен, и пища для горцев. Питаясь мясом диких зверей, охотники приобщаются самой Қайберен — становятся ее частью, то есть ее детьми.

Мать-Олениха у Айтматова была мифическим предком племени. От нее, точнее — от выпестованных ею мальчика и девочки, произошел род бугинцев, к которому принадлежат персонажи повести. Мифическим предкам в этнологии дано специальное обозначение — «тотем». Мать-Олениха, являясь тотемом, была вместе с тем персонификацией природы в ее благодатной, живительной функции. В фильме Т. Океева эти функции разделены. Қайберен, олицетворение природы-кормилицы, не является тотемом для племени Қожожаша. Белый Барс — вот кто его мифический предок. В племенах, исповедующих тотемизм, существовал запрет есть животных, принадлежащих к тотемному виду. Животные эти почитались родственниками, чуть ли не братьями, и убийство их было равноценно братоубийству. В одной из сцен фильма Қожожаш укоряет соплеменника, поймавшего в капкан белого барса: «Выходит, ты хочешь связать родного брата? Отпусти немедленно!» Қожожаш требует свободы для барса не из сострадания к животному; требование это продиктовано тотемистскими верованиями.

Рогатая Мать в «Белом пароходе», Қайберен и тотемизм горцев у Океева — эта система образов соответствует законам, установленным этнологией для матриархальных родоплеменных сообществ. Тем не менее нам ясно, что фигуры мифических предков выведены художниками для какой-то своей цели. Появление этих фигур предопределено острым чувством историзма, уходящим корнями в прошлое своего народа, прочно связанное с природой. И по Айтматову, и по Окееву, «жизненная волна» берет свое начало в природе; естественное окружение человека, то, что произведено природой, — рельеф и пейзажи, плоды растений, животные — для обоих художников является истоком «жизненной волны».

В сюжете картины изображается только былое, прежнее. Горцы из аила Барсов живут поначалу в единении с природой и в полной зависимости от нее. Природа к ним сурова — испытывает их метелями, морозами, голодом. Пусть она мать-кормилица, но она отнюдь не склонна нежить и баловать своих детей; напротив — природа жестко воспитывает их, закаляет характеры.

Горцам противопоставлены два других персонажа — далекие от природы, по укладу бытия мало от нее зависимые. Один из них — Мундузбай (Д. Жолжаксынов), феодал, владеющий огромными стадами скота. Благодаря скоту, он обеспечен; довольство его и могущество не предопределяются удачной охотой. Основные его интересы сосредоточены не в природной реальности, но в людской, человеческой. Мундузбаю нужны люди, чтобы они досматривали за стадами, нужна власть над ними. Но люди и опасны для Мундузбая — они могут, как напавшие на его владения аг-

рессоры-ойроты, ограбить, отнять скот и все нажитое. Мир социальный, людской, где постоянно сталкиваются, противоборствуют устремления индивидов, интересы групп, так же необходим и опасен для Мундузбая, как необходим грозный мир природы для охотников. Суровость социального мира не делает Мундузбая могучим — скорее хитрым, изворотливым, неискренним. Он все время пытается наладить со всеми добрососедские отношения. Сквозной мотив его речей — призыв к сплоченности: «Если у нас будет единая крепкая рука, мы сумеем защитить свою землю». Он всех стремится сделать союзниками — ему, владельцу несчетных стад, есть что защищать.

Другой персонаж, тоже далекий от природы-кормилицы, — это бухарский купец Султанбек (М. Махмадов). В сюжете ему отведено не много места; он не обрисован с такой же тщательностью, как горцы или Мундузбай, но роль Султанбека в трагедии Кожожаша весома и существенна. Он представляет в фильме, так сказать, высокую стадию технического прогресса и достижениями прогресса искушает горца.

Султанбек привозит новинку — курковые ружья, более скорострельные, нежели привычные охотникам самопалы, где порох поджигается фитилем. В действенности нового оружия горцы убеждаются при нападении ойротов на аил Мундузбая. Меткая и частая стрельба Султанбека с товарищами переломила ход битвы — агрессоры дрогнули, затем и вовсе отступили. Купцы, несравнимые по силе с бравыми охотниками и джигитами Мундузбая, благодаря достижениям прогресса, совершили то, что не удавалось закаленным бойцам.

Новинка прельщает горцев — обладая ею, можно больше взять у природы. Султанбек готов уступить оружие за пустяк, за сущую для охотников безделицу — ему нужны весенние мягкие рожки маралов, которые горцы выбрасывают, не видя в них никакой пользы. Купец объясняет охотникам: в рогах маралов «содержится мужская сила». И встречается с насмешливым недоумением: «Вы что, рога грызете? А куда вы свою силу девали?»

По фильму, с уходом от природы, с удалением от истоков «жизненной волны» ее действенность и напор слабеют. Мысль о затухании «волны» выражается в картине, как и у Айтматова, через мотив бездетности, угасания «мужской силы». Мундузбай, независимый от милостей природы, бесплоден. Напрасно молодая его жена Айке (Г. Алимбаева) тоскует о ребенке — ей приходится довольствоваться тряпичной куклой.

Кожожаш в сравнении с Мундузбаем ощущается как сгусток внутренней энергии, как олицетворенная неукротимость. Он бесстрашен и дерзок; напор «жизненной волны» кажется в нем особенно яростным. Он словно несет героя через преграды и препятствия; помогает легко справляться с испытаниями, что исходят от людей и от природы. Кожожаш вдвоем с товарищем голодный, в стужу, под снежными обвалами преодолевает непроходимый зимой перевал. На празднике, который устраивает Мундузбай в честь своего гостя и свата Султанбека, горец не знает себе равных — побеждает в козлодрании, выигрывает главный приз, стреляя из лука. При нападении врагов Кожожаш — самый воинственный среди защитников аила. Наконец, он совершает то, на что неспособен был бесплодный Мундузбай, — становится отцом ребенка, которого рожает Айке.

Общение с людьми, оторвавшимися от природы, должно было вызвать у горца чувство превосходства над ними. Чувство это не выражено открыто в монологах героя, но сыграно актерски, да и весь ход повествования ведет к тому, чтобы зритель снова и снова ощутил витальность и неукротимую силу героя.

Общение с людьми, в которых угасает «жизненная волна», рождает в Кожожаше гордыню. Она толкает горца на путь дерзостный — теперь он жаждет утвердить свое превосходство над природой, забыв о том, что она вскормила его и сформировала, дала жизненную силу.

Достижение техники — скорострельные ружья — осознаются героем как средство, как инструмент самоутверждения. Ружья выводят Кожожаша из состояния согласия с природой — как бы денатурализуют его.

Сюжет о бунтаре-богоборце обставлен множеством сцен этнографических, пейзаж-



«ПОТОМОК БЕЛОГО БАРСА». Сайкал — А. Жанкорозова

ных. Впоследствии убеждаешься, что каждая из таких сцен функциональна, необходима в общей конструкции сюжета. В подобных эпизодах как бы сознательно нарушен баланс — фабула немного отступает в тень и на первый план выходит чистая зрелищность, чистая пластика. Тем самым на сидящих в зале производится, по словам режиссера, «атака с разных флангов». Однако только ли для того, чтобы понравиться зрителю, идет Океев на съемку натурных эпизодов такой трудности? Конечно же, нет. Попадание в пластику древних, ощущение ритма их жизни — все это глубоко содержательно, все работает на историческую задачу картины.

В поэтике подобных сцен, да и всего фильма, ключевым представляется обманчиво простодушное слово «это». .Оно вообще близко режиссеру. Первая его лента, снятая еще во время учебы на Высших режиссерских курсах, называлась «Это лошади». Она была документальной; в ней прослеживалась вся жизнь коня — от рождения на горном пастбище, через приручение, скачки на ипподроме, где конь становился фаворитом, до старости и бойни. Название обязывало режиссера вести рассказ в эпической интонации, а зрителя — занять определенную позицию относительно рассказа: внимательно и сосредоточенно всматриваться в изображенное. Название не задавало какой-то ракурс вглядыванию: оно призывало смотреть, активно наблюдать, ничего не пропуская, и уж потом делать выводы.

На такое же сосредоточенное, ничего не пропускающее вглядывание рассчитаны многие сцены «Потомка...». Путь Кожожаша и Касена через заснеженный перевал в долину показан так, чтобы зритель ощутил: это — преодоление, это — борьба со стихией, и неизвестно еще, кто кого. И потому камера долго и пристально следит за вязнущими в снегу, выбивающимися из сил охотниками; за тем, как погребает их сорвавшаяся с горы лавина; как выбираются они из сугроба, к счастью, живые.

Байга в аиле Мундузбая тоже показана в интонации эпического рассказа — одно за



«ПОТОМОК БЕЛОГО БАРСА». Калыгул — Айбек Кыдыралиев

другим следуют состязания джигитов, показанные с подробностями, с живописными деталями.

Режиссер, сосредоточенный на деталях показа, не теряет, однако, ощущения целого, не позволяет материалу расползтись. Сцены скреплены между собой не только сюжетным действием, упругим, напряженным. Фильм словно прошит одухотворенным ощущением природы. Большинство сцен снято на натуре.

Однако чисто пейзажных кадров в фильме практически нет: они обязательно «сопровождают» сюжетные события. Қогда в кадре замерзший, павший от стужи скот рода Барсов — горы холодно-белы, закоченело-враждебны. В сценах гулянья молодежи после байги, во время любовного свидания Айке и Қожожаша горы подымаются в отдалении сочно-зеленые, умиротворенные, будто молодая мать, давшая жизнь ребенку и переполненная чувством материнства.

Но основным скрепляющим материалом фильма, его цементом оказывается все-таки трагедийный пролог. Он — будто ключ в нотной строке, задавший высоту тона. И пусть не во всех эпизодах выдерживается заданная в первых кадрах тональность — само звучание живет в зрительском сознании и направляет восприятие.

Қогда герой «Потомка...» становится владельцем куркового ружья и начинает азартно и безжалостно, словно играя своей силой, удалью, ловкостью, разить подданных Қайберен, действия Қожожаша поначалу ощущаются как безответственные, как стихийный взрыв восторга от сознания своей власти над природой. Трагичность этой вспышки истребления не подчеркивается, не акцентируется режиссером, она — лишь подкладка сцены.

Қатастрофа разражается в финале, в эпизоде охоты на сайгаков.

Эпизод снят с размахом: по бескрайней степи мчатся животные, падают под губительными выстрелами, корчатся в предсмертных судорогах. Қадры охоты выдержаны в теплом, золотистом колорите, и его теплота

щемяще контрастирует с объективно жестоким смыслом происходящей бойни.

В последних кадрах картины одна из пуль, пущенных в сайгаков, попадает в маленького Қалыгула, сына Қожожаша. Товарищ мальчика подбегает к умирающему, зовет взрослых. На его криках фильм обрывается.

Смерть Қалыгула (Айбек Қыдыралиев) выглядит нелепой, нелогичной, случайной. Тем не менее для смысловой структуры фильма она закономерна. Қогда охота из средства борьбы за существование превращается в истребление, охотники, сами того не подозревая, губят себя, уничтожают ту «жизненную волну», которая берет начало в природе.

Фильм Т. Океева, вероятно, будет восприниматься под углом современных размышлений об экологическом кризисе, о распаде традиционных природных связей. В эти размышления картина вносит свои аргументы. Она подводит зрителя к мысли, что конфликт с природой был неизбежен. Его предопределила эволюция социального человека, почувствовавшего свою силу и попытавшегося утвердить собственную власть над природой. Показывая этот процесс в конкретном сюжете, заимствованном из древнего эпоса, режиссер занимает современную, диалектическую позицию: да, конфликт с природой был неизбежен. Но понимание сложившегося положения вещей не отменяет осознания его драматизма. Показывая богоборца, повисшего над бездной, потерявшего опору, фильм не ставит точку — он заканчивается скорее знаком вопроса. Ибо только в процессе эволюции, на новых витках спирали найдет свой непредсказуемый выход конфликт человека с природой — одна из самых жгучих драм нашего времени.

Успех советского фильма

Новый фильм Т. Океева «Потомок Белого Барса», представлявший в этом году советскую кинематографию на XXXV Международном кинофестивале в Западном Берлине, был удостоен приза «Серебряный медведь».

Приводим выдержки из западноберлинской печати, высоко оценившей талантливое произведение советского режиссера.

«Используя сказания и легенды Қиргизии, режиссер Океев нарисовал широкую панораму жизни горного народа — людей, которым постоянно приходилось вести противоборство с дикой, первозданной природой. Фильм «Потомок Белого Барса» отличают великолепные ландшафтные съемки» («Бэ-Цэт»).

«Работа Толомуша Океева напоминает сказку о далеком прошлом, о тех временах, когда люди еще метали копья и пускали стрелы. Она рассказывает о красоте окружающей нас природы и о силе человека.

В основе картины лежит сказание об охотниках из племени Белого Барса, о том, как снежная зима, угроза голодной смерти заставили их вступить в союз с более могущественным племенем. Затем, выменяв на шкурки пушных зверей ружья, охотники начинают хищнически истреблять диких животных. Торговля принесла в их жизнь любовь, обман и ревность. В фильме Океева ярко показаны величие природы и гордая красота людей далекого незнакомого мира Қиргизии» («Тагесшпигель»).

«В картине «Потомок Белого Барса» на примере отношений между киргизскими племенами рассматриваются основополагающие вопросы человеческого общежития. Языком кино автор рассказывает о войне и разрушениях, о голоде и смерти, о любви, ревности и мести, о нравах и обычаях народа, о природе и варварском обращении с ней» («Вархайт»).

«Қартина «Потомок Белого Барса» — гимн всемогущей природе и предупреждение тем, кто пытается нарушить ее вечный порядок. В фильме прекрасно показаны горные лавины, буйные празднества, ожесточенные схватки» («Берлинер моргенпост»).

Близкое прошлое

Елена Стишова

Этот фильм я смотрела несколько раз, и всякий раз после пролога, когда шел эпизод дня рождения Лапшина, мне казалось, что формат экрана тесен, что еще немножко — персонажи из кадра попадут прямо в зрительный зал и прошлое сомкнется с настоящим.

Так, собственно, и происходит. Хотя персонажи, конечно же, остаются в кадре. Но чувство близости к героям картины, близости поначалу пространственной, а потом уже и душевной, иллюзия собственного присутствия в реальности полувековой давности, — это и есть преодоление времени.

Не сказать, что подобный эффект получился непреднамеренно, сам собой, помимо авторской воли. Автор на него рассчитывал. И даже подсказал нам шифр хронотопа картины, вложив его в уста Рассказчика, чей голос поясняет в прологе: «Это мое объяснение в любви к людям, рядом с которыми прошло мое детство. В пяти минутах ходьбы отсюда пятьдесят лет тому назад».

Режиссер Алексей Герман задался целью воссоздать образы персонажей нашей ближней истории — ее безвестных героев, чьи имена не записаны на скрижалях, хотя именно такие, как они, рядовые партии, и делали в 30-е годы историческую работу, выпавшую на долю «поколения победителей» — большевиков призыва Октябрьской революции и их младших современников. Мы видим этих людей сквозь призму памяти Рассказчика, чье внутреннее «я» воплотилось в чуть усталом и чуть ностальгическом баритоне, время от времени звучащем за кадром. Но голос — это не все. И не главное. Главное в том, как присутствие Рассказчика отразилось на художественной структуре фильма.

Прошлое для Рассказчика — не канувшее в Лету невозвратное время, где навсегда осталось его детство и молодость отцов, оно — «в пяти минутах ходьбы отсюда». Автору тоже рукой подать из 80-х в 30-е, пусть он там и не жил — в отличие от Рассказчика. Вот ключ к разгадке исторической концепции фильма и его поэтики — и то и другое вырастает из авторского ощущения истории как диалектики непрерывного потока причин и следствий. Такое отношение к историческому процессу оборачивается эффектом зрительского вживания, втягивания в условное время экрана, словно и нет полувековой дистанции, разделяющей нас и героев фильма. Впрочем, не совсем это точно, дистанция есть, но она как бы свернута в исторический опыт каждого из нас.

Кстати: расчет на исторический опыт зрителя — тот порог трудности восприятия картины, о который можно споткнуться. Зритель, не приученный или не умеющий интеллектуально включаться в кинозале, пожалуй что увидит в «Иване Лапшине» всего лишь детектив про захват банды какого-то Соловьева, детектив довольно затянутый, то и дело отвлекающийся на побочные сюжеты, не связанные с основным действием, да к тому же еще и раздражающий плохим качеством съемки. Кадры в основном затемненные, изображение слишком контрастное, будто на передержанной фотографии, о пленке и говорить нечего — в глазах рябит от «зерна», царапин, блесток...

Возможно, я сгущаю краски, представляя себе, как может отреагировать на «Лапшина» зритель, не понимающий современного киноязыка. К счастью, у нас нет недостатка в зрителях, которые этим языком отлично владеют. Они сумеют понять усилия, предпринятые постановщиками с целью реставрации

«МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН»
Сценарий Э. Володарского (по повести Ю. Германа «Лапшин»)
Постановка А. Германа. Оператор В. Федосов. Художник Ю. Пугач. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор Н. Астахов. «Ленфильм», 1984.



«МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН». Лапшин — А. Болтнев, Ханин — А. Миронов, Адашова — Н. Русланова

времени. Собственно, ничего технически нового тут и нет. Вирированная пленка, предварительно обработанная так, чтобы изображение выглядело чуть потускневшим, словно на нем отложилась патина времени, — такое уже было. Вспомните хотя бы «Пять вечеров». Не новость и короткофокусный объектив. Короче говоря, перед нами испытанный арсенал ретро-стиля. Только использован он с иной целью, можно сказать, диаметрально противоположной. Ретро — ностальгия по прошлому, идеализация прошлого, которое предстает как субстрат эмоциональной памяти, лишенной исторических координат. Не так у Германа. Время и быт реставрированы не для того, чтобы умилиться никелированным кроватям с шишечками, этажеркам и маршам — излюбленному музыкальному ритму той поры. У режиссера задача аналитическая: воссоздать быт людей, которые были выше быта.

По фильмам 30-х годов не так-то просто представить себе картину тогдашнего быта на уровне отдельно взятой индивидуальности, какого бы ранга она ни была. Это сегодня мы стали такие умные, что понимаем — бытие и быт две стороны одной медали. Это сегодня возможен фильм про частную жизнь крупного руководителя. А тогда быта, частной жизни стеснялись: это была не тема для искусства, занятого проблемами «пограндиознее онегинской любви». Быт был синонимом мещанства.

Кинематограф тогда интересовался прежде всего духовной реальностью эпохи и трактовал ее в формах эпических, надбытовых. Эмпирическая действительность, естественно, попадала в кадр, появлялись и фильмы в жанре бытовой драмы, но в общей картине кинопроцесса это были детали настолько незначительные, что отдельного интереса не представляли.

Такое было время, таков был его «социальный заказ». Зато кинематограф 30-х взял на себя задачу, которую обычно оставляют будущему: воздвиг памятник своему Времени, создав его монументальный образ в целой обойме знаменитых картин.

Понадобился солидный исторический срок, чтобы созрело другое сознание, другая потребность: глубоко понять диалектику взаимосвязей личности и массы, личного и общественного, развоплотить монументальный образ Времени на отдельные характеристики. Если хотите, заземлить этот образ. Снять избыточный пафос, чтобы увидеть прошлое изнутри. Экран 30-х с энтузиазмом показывал, **чем** жили современники. Фильм «Мой друг Иван Лапшин» показал, **как** они жили.

●

По тесной квартирке с окнами без гардин, где живут начальник угрозыска Лапшин и два его сотрудника, один с сыном девяти лет, шастает, ворча, домработница Патрикеевна — домашний деспот, неусыпно следящий за количеством потребления сахара на душу населения.

Нет, перед нами не классическая коммуналка, навсегда связанная в нашей памяти с мифологизированным миром близкого прошлого, когда все жили хуже и все были лучше. Тут, в фильме, другая модель социалистического быта — коммуна.

Жили тесно не только из расчета квадратных метров на человека. Тесно в смысле сплоченно.

Была потребность всегда быть вместе — на работе и дома. Рассказчик объясняет: «Все вместе, всё вместе... Понимаете... Новый пароход на линии — весь город на набережной. Пристани красят, опять все. Весь класс, вся школа — позор, кто не явился».

Время расцвета коллективизма, увлеченности коллективизмом. При этом, заметьте, никто друг другу не мешает. На «пятачке» жилплощади, где двери не закрываются и все на виду друг у друга, жизнь идет очень разная. Занадворов воспитывает сына («С этого дня я перестаю уважать тебя как личность»), Окошкин висит на телефоне и настырно вызывает «Клаву из весовой», Патрикеевна произносит сакраментальное «Сахар кончился», а Лапшин, чье сорокалетие только что отпраздновали соратники и друзья, — сам Иван Лапшин, начальник угро, предвкушая удовольствие от розыгрыша, подкладывает в постель Окошкина никелированный шарик, украшающий спинку кровати...

Веселятся они как дети, песни поют — слова все знают. Только вот спят тревожно. Лапшин просыпается от ночного кошмара, Окошкин и во сне продолжает ловить преступников...

Организация экранного пространства, заставляющая почти физически почувствовать его сжатость, — не только бытовая характеристика. Концепция пространства у Германа осмыслена как категория этическая. За ней стоит исторически достоверный образ полпреда своего времени, чей бытовой и духовный аскетизм был естественным продолжением мировоззрения. Про такую породу людей сказал поэт: «Гвозди бы делать из этих людей. Крепче бы не было в мире гвоздей». Убежденные материалисты, они были романтиками высшей пробы. Ни грана прекраснодушия не было в них, но была всепоглощающая, неколебимая вера в революционную идею, была потребность самоотреченно этой идее служить на любом месте — где прикажет партия.

В гражданскую Лапшин командовал кавалерийским эскадроном, был контужен, последствия контузии до сих пор дают о себе знать. Лапшин мучительно стесняется приступов болезни: болезнь — это слабость. Начальником угрозыска в небольшом окраинном городке он стал скорей всего не потому, что таков был его свободный выбор, — так было **надо**.

Жизнь героев фильма подчинена императиву «**надо**». Они не отягощены рефлексией, не предаются греху самоанализа. Выкладываясь до конца, делают свою работу, но в «сплошной лихорадке буден» не теряют высшую цель. «Ничего. Вычистим землю, посадим сад. И еще сами успеем в том саду погулять», — убежденно говорит Иван Лапшин. Впервые эти слова прозвучат в том страшном эпизоде, который показался бы фрагментом из фильма ужасов, если бы не знакомые лица героев в кадре.

Помните?

На дворе непроглядная хмарь, кажется, ясного неба на свете просто нет и никогда

не будет, поземка остро сечет лица. Пейзаж тоже не радует глаз: от горизонта до горизонта пусто — ни деревца, ни кустика, ни человеческого жилья. В мертвой этой земле вырыта землянка. Из нее, словно из преисподней, выносят на носилках покрытые рядном обезображенные трупы.

Погрузка происходит очень быстро. Только отрывистые команды, только лязг скрепляемых бортов грузовика да истерические причитания шоферши из-за какой-то горючки. Мы догадываемся: не выдержали нервы у женщины. И в этот момент леденящего душу ужаса Лапшин, уже оседлавший свой мотоцикл с коляской, скажет заветные слова — про сад, который он мечта́ет вырастить на этой пустой, неродящей земле. Стоит задуматься над его словами. Ведь они, в сущности, проекция внутреннего мира героя. Тут и поймешь: Лапшин не просто ловит бандита Соловьева, получившего «вышку» в Туркестане за убийство совработника и сбежавшего из-под стражи у каких-то ротозеев. Лапшин осознанно делает *историческую* работу. Очищает землю от всякой нечисти. Чтобы потом посадить сад. Когда кто-то из артистов, несколько рисуясь, спросит «местного Пинкертона», какова психология убийц, Лапшин ответит, не задумываясь: «Какая тут психология! Душегубы».

●

Про банду Соловьева мы многого не узна́ем. Кто эти люди, зверски убивающие мирное население, что заставило их ступить на преступный путь — их история и предыстория останутся за кадром. Преступный мир в фильме скорее фон, чем действующее лицо, но мазки, этот фон обозначающие, нанесены так точно и так выразительно, что возникает странный, пугающий, даже загадочный образ иной реальности, подспудно живущей по своим законам параллельно с открытым — душа нараспашку — миром Лапшина и его друзей. Как ни скупы сведения о банде, как ни ограничено — в смысле метража — ее присутствие в кадре, в самом стиле показа есть та полнота недосказанности, которая подхлестывает наш интерес: возьмут ли Соловьева?


«МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН». Лапшин — А. Болтнев

Операция по захвату банды — едва ли не самый мастерски сделанный эпизод в фильме. Напряжение здесь достигнуто не только с помощью искусного мизансценирования и подробнейшей проработки каждого кадра: режиссер ставил эпизод как столкновение классовых врагов, как социальную схватку, исход которой вовсе не был предопределен — он решался в ходе операции. С геройским кличем «По коням!» врывается Лапшин в темные норы барака, где затаилась бандитская «малина». А вокруг — все замерло, как перед атакой. Улица с кривыми домишками словно утонула в молоке сырого тумана. Ни звука, ни движения — как в дурном сне. И как в дурном сне, возникнет, словно из-под земли, невидный такой, замухрышистый мужичок. Возникнет и пойдет в сторону от барака. А увидит его человек сугубо штатский, писатель Ханин, друг Лапшина, взятый им на операцию по слабости души: уж больно донимал просьбами. Ханин и станет жертвой Соловьева — замухрышка был, конечно, он, Соловьев.

●

Надо ли видеть символику в том, что бандитский нож угодил не в кого-нибудь, а в стороннего вроде бы человека, который в схватке оперативников с уголовниками был всего лишь наблюдателем? С присущей интеллигенту неумелостью Ханин пытался остановить идущего, угадав в нем врага: «Товарищ, ну-ка, остановитесь! Товарищ! Я кому говорю, подойдите ко мне...» Писатель привычно полагался на силу слова...

Режиссер вовсе не настаивает на такой трактовке. Метафора, иносказание — вообще не его стиль. Его стиль иной, документалистской природы. Я бы предложила такую формулу: обнажение внутреннего через внешнее. Алексей Герман строит фильм по законам синхронного репортажа. Поэтикой репортажа продиктован и способ воссоздания реальности прошлого: кинонаблюдение. Пристальное вглядывание в героев, в среду, их окружающую, вслушивание в их голоса, в шумы жизни. Репортажный эффект сымитирован мастерски. Иллюзия документальной съемки разрушается лишь нашей осведомленностью: мы твердо знаем, что вести репортаж из прошлого невозможно, и представляем себе, чего стоила авторам картины репортажная достоверность.

Прежде чем фиксировать среду, ее надо было создать. А кинонаблюдение за героями, порученное виртуозной камере оператора В. Федосова, — тщательно подготовить. Первым делом собрать труппу актеров, владеющих мастерством импровизации на съемочной площадке, не связанных в зрительском сознании с каким-то определенным типажом. Так возник ансамбль. Ивана Лапшина сыграл новый в кино актер А. Болтнев, известный по «Торпедоносцам», где мы увидели его в роли инженера Гаврилова. Вместе с Болтневым снимались А. Жарков (Окошкин), А. Филиппенко (Занадворов), А. Миронов (Ханин), Н. Русланова (Адашова), чьи знакомые лица обернулись в фильме совсем как бы и незнакомыми. Режиссер делал ставку на яркую индивидуальность, но требовал от исполнителей умения чувствовать и играть социальные типажи, не теряя при этом импровизационной легкости.

Настроить актеров на импровизацию — это дело режиссера. И его секрет. Только он сам может рассказать, как добивался и добился той естественности поведения актеров перед камерой, той спонтанной обнаженности внутренней жизни, когда по лицам читаешь, как с листа.

Не менее интересен режиссерский опыт по созданию второго и третьего планов в фильме, без чего репортажный эффект не состоялся бы. Следы импровизации, уже режиссерской, ощутимы и здесь. Трудно представить себе хотя бы тот же эпизод взятия банды, сложенный из микроэпизодов и микрореплик, в предварительной сценарной записи. Истошный женский вопль, срывающийся в истерику, реплика Лапшина про какой-то сапог, окошкинское «цып-цып-цып» — эти «огромные мелочи», организованные в параллельные ряды — все происходит и звучит одновременно, — прицельно работают на достоверность экрана. Когда сцена достигнет кульминации — после несчастья с Ханиным, и Лапшин в одиночку, с пистолетом в руке выйдет к засаде Соловьева, мы психологически «обработаны» настолько, что перестаем быть зрителями — становимся участника-

ми действия. И в этот момент в нас переливается состояние запредельного напряжения, состояние Лапшина: один на один с врагом.

Плотность письма у Германа такая, что и на третьем, и на четвертом просмотре обнаруживаешь все новые подробности. Но даже если и не заметишь их глазом, их «заметит» подсознание. Мелькнувшая в глубине кадра тетка на телеге, затянувшая по привычке «Хазбулат удалой...», потянет за собой ниточку в какую-то другую жизнь, бесконечно далекую от забот Лапшина. Ниточка тут же оборвется, но в реплике за кадром, в фигуре на втором плане снова возникнет завязь или развязка чьих-то отношений, чьих-то драм и надежд. Режиссуру тут не отделить от драматургии, и трудно понять, где драматургия дает толчок режиссерской импровизации, а где драматургией становится режиссерская партитура.

Фильм подталкивает к выводу, что кадр можно насыщать и насыщать информацией: наше восприятие чутко реагирует и на скрытые раздражители. Именно они питают ауру фильма, создают подсветки, тонкие оттенки смысла, которые и сообщают третье измерение двухмерному экрану.

Вот пример. В самом начале картины есть буквально две реплики, указывающие на то, что в кругу Лапшина уже в 35-м говорили о войне как о реальной возможности. Но предощущением близкой драмы насквозь пронизана вся картина. В воздухе фильма разлита тревога. Она соткана из тяжелого звучания маршевых ритмов, из лязга ударных, из настроения антифашистских песен Эрнста Буша, что были на устах у всех. Не менее значим и эпизод, когда гости Лапшина показывают популярный в то время эстрадный номер: воздушный бой абиссинского летчика с фашистским асом. И другой эпизод, где Адашова в застольном разговоре оживленно сообщает окружающим, сколько бутылок «Абрау-Дюрсо» будут разливать наши винзаводы в 1942 году. Неведение героев сталкивается с нашим знанием: где-то они будут в сорок втором?

Ну, а когда трое — Лапшин, Окошкин и Занадворов — в яркий зимний день идут по парку в глубь кадра, невольно подстраиваясь в ногу, невольно обнаруживая военную

«МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН». Ханин — А. Миронов



выправку, их сильные спины, взятые крупно, вдруг покажутся беззащитными. Пристрелянными мишенями.

Не поручусь, что режиссер добивался здесь именно такого обертона — как в эпизоде ранения Ханина вряд ли он ставил себе задачей создать образ безоружной духовности, отважно вышедшей на поединок со злом. Но мои ассоциации все-таки не плод разгулявшегося воображения критика. В художественном мире, где автор контролирует каждый клочок кинотекста, ничего не бывает «просто так». Каждый план, каждый ракурс, каждая мелочь сопряжены с концепцией, с замыслом максимально приблизить прошлое. В «Лапшине» нет ничего случайного и ничего служебного, втянутого в кадр в качестве сюжетной подпорки.

Иван Лапшин — центр композиции. Все действующие лица связаны с Лапшиным и познаются через отношения с ним, но каждый ведет свою партию, обладает своим суверенным голосом. Персонажи окружения художественно автономны.

Ханин представляет, так сказать, «интеллигентскую прослойку». Без Ханина картина была бы менее правдивой, взятый в ней срез общества, характер отношений того времени не был бы достаточно полным и достоверным.

У писателя Ханина и профессионального революционера Лапшина простые и прочные отношения, какими бывают связаны люди одной веры, одной идеи. Их мужская дружба испытывается на истинность, когда холостяк Лапшин влюбляется в актрису местного драмтеатра Наташу Адашову. В момент объяснения Наташа признается, что безнадежно любит недавно овдовевшего Ханина. Проблему любовной тоски и ревности Лапшин решает по-своему. Он выходит на кухню, где в тазу кипит белье, и сует руку в кипяток. Прямо как толстовский отец Сергий, усмиривший плоть отрубанием пальца.

Прощаясь перед отъездом, Ханин, разгадавший тайну друга, скажет: «Иногда я думаю, что ты из железа». Но и Ханин — тоже из железа. Внезапная смерть любимой жены ошеломила его, он даже пытался покончить счеты с жизнью — не получилось: Ханин не умел обращаться с оружием. После этой неудавшейся попытки он ничем больше не обнаружит своей боли. И здесь проступает время с его приказом не хныкать, держать в узде чувства. Мы не узнаем, почему холостякует Лапшин и почему Занадворов один, без жены растит сына. Это не имеет особого значения, когда личное подчинено общественному.

С общественным у героев картины все в порядке, а вот в личной жизни почему-то не везет никому. Даже самый молодой из опергруппы Вася Окошкин, влюбленный в Клаву из весовой, и тот оказался негодным для семейного счастья: вернулся в лапшинскую коммуну.

Личные судьбы мужчин даны скупо, почти знаково. Более подробно развернута женская судьба. Н. Русланова выстроила роль Адашовой в нервном, эксцентрическом рисунке. Наташа всегда возбуждена чуть больше, чем это нужно по ситуации. Скрытая горечь безответного чувства выливается порой в веселость на грани истерики. Но кроме Ханина в Наташиной жизни есть еще театр, сцена. А быт ее тоже не занимает, она легко прощает себе, что в сваренном ею супе плавают кусочки газеты, в которую было завернуто мясо: «Я актриса, и у меня через три дня премьера». Да и какой быт, если снимаешь комнатенку у мрачных хозяев и пользуешься из милости их чайником.

С линией Адашовой связана в фильме тема отношений искусства с действительностью, по-видимому, не случайная для А. Германа, если вспомнить «Двадцать дней без войны»: там главный герой, журналист, сталкивался с тем явлением в искусстве, что позже было названо «лакировкой действительности».

Режиссерской манере А. Германа чужды акценты, поэтому театральный сюжет в фильме можно воспринять как развитие лирической линии Лапшина и Наташи и проглядеть опять-таки «мелочи», характеризующие время.

Чего стоит трагикомическая сцена в угрозыске, куда Адашова приходит, чтобы с разрешения Лапшина взять «урок жизни» у проститутки Катьки-Наполеон! Наташа читает Катьке текст роли и всерьез ждет ее авторитетной консультации. Они идиллически сидят в кабинете Лапшина на кожаном ди-

ване, ну прямо подружки, — пока Катьке не надоедает этот спектакль: тут она и показывает свой хулиганский оскал. Сцена рифмуется с второплановым сюжетом про лису и петуха, которых пионеры держат в одном вольере, гордые тем, что охотник и его добыча мирно соседствуют. В результате лиса петуха съела, поскольку в ней, к удивлению пионеров, «пробудился инстинкт хищника».

То было время, когда все дурные человеческие проявления проходили как «пережитки прошлого». С пережитками в сознании общество активно боролось, веря, что любого человека можно исправить, стоит только захотеть. И Лапшин спрашивал отпетую Катьку: «Ты лучше расскажи, как думаешь исправляться». Эта социальная наивность, оборотная сторона революционного романтизма, изживалась по мере развития, но — что было, то было, тут, как говорится, ни убавить, ни прибавить. В той наивности отразилась гуманистическая вера в человека, свойственная лучшим людям времени, демократический идеал всеобщего равенства. Актеры общедоступного Художественного театра, репетируя «На дне», как известно, посещали ночлежки Хитрова рынка, изучали типажи. А для Наташи Адашовой было естественным побрататься с деклассированной Катькой, она не хотела видеть и не видела дистанции между собой и ею...

Такой же романтической верой в исправление сбившихся с пути пронизан спектакль, где занята Наташа Адашова. Легко догадаться: труппа ставит погодинских «Аристократов», вещь, в свое время знавшую прославленных постановщиков и знаменитых актеров.

Лапшин, который на наших глазах грузил трупы жертв бандитского разбоя, а завтра пойдет брать рецидивиста Соловьева и застрелит его на месте, так отзовется о спектакле: «Не все жизненно, но вещь нужная». А начальник Лапшина скажет после премьеры: «Что ж, такая постановка — дело нужное. Я так считаю». Утилитарный, как мы теперь говорим, подход к искусству. Разумеется, это крайность, но — тоже знак времени. Ведь практик Лапшин, имеющий семнадцать лет стажа по борьбе с преступным элементом, не может не понимать: уголовный мир в действительности выглядит иначе, чем на сцене. И он понимает. Но у него просто другая установка: он ждет от искусства не правды жизни, а правды идеала. Отношение к искусству чисто романтическое: романтики всех времен были выше действительности, искусство для них было сферой идеала, устремлений к высшей цели бытия.



«МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН». Адашова — Н. Русланова

Концепция правды в искусстве с тех пор обогатилась. Ее откорректировала жизнь, оказавшаяся богаче нормативных представлений о ней, сложившихся одно время в искусстве. Мы и сегодня за крылатое искусство, проповедующее наши идеалы. Но правда идеала в искусстве всегда вырастает из правды жизни.

Собственно, в этом убеждает нас и фильм «Мой друг Иван Лапшин», где сквозь подробно реконструированный быт, сквозь жесткую его реальность проступают высокие идеалы его героев.

Простые истории Юрия Егорова

Разговор ведет и комментирует М. Кваснецкая

Фильмы Юрия Егорова, яркого представителя режиссуры военного поколения, всегда в строю. Они не сходят с киноэкранов, часто транслируются по телевидению

Режиссер Юрий Павлович Егоров не дождался премьеры своего фильма «Отцы и деды»...

О нем вспоминают его товарищи по работе: сценаристы, актеры, операторы, композиторы. Люди разных поколений.

У его поколения судьба исключительная. Судьба военного призыва. Вчерашние мальчишки, те, кому выпало жить, должны были созидать будущее страны. В любом деле, в любой профессии.

И. ШАТРОВ, *режиссер*. Время было тяжелое, мы начинали учиться, когда война еще не кончилась. Все мы пришли в институт — кто после ранения, кто после госпиталя. Мне запомнился Юра в кожаном пальто, серой кубанке, всегда стремительный, весь в движении. Ближе познакомились в работе. Все были одного возраста, активные, азартные, одержимые множеством идей. Ведь мы остались в живых, поэтому, кроме обычного азарта молодости, было ощущение неизбывности сил, как бы удвоения жизни. Во ВГИКе был тогда только первый курс, первый военный набор.

Э. БРАГИНСКИЙ, *драматург*. В молодости хорошо мечтается, и этим она отличается от других периодов жизни. Мы были молоды и мечтали об искусстве. Замыслов у Юры всегда было много. Порой их количество превышало его возможности. Он хотел писать сценарии и ставить их, писать пьесы и воплощать их на сцене. Человек он был обаятельный, и секрет обаяния заключался в неутомимой жажде деятельности. Когда мы были молоды, то часто собирались у него дома на улице Мархлевского. Помню день его рождения, помню его друзей, что бывали тогда в доме... Помню и гостей, собравшихся на его шестидесятилетие уже в Каретном ряду, спустя много лет. За небольшим исключением, это были те же самые люди. В его умении дружить сочетались старомодная сентиментальность и активная действенность.

Ю. ПОБЕДОНОСЦЕВ, *режиссер*. Мы были вгиковцы военного времени. Этим определились наш внутренний настрой, наше отношение к профессии. Война, исход которой был уже предопределен, война, которая опалила каждого из нас, вносила в нашу жизнь ту меру серьезности, которая в другое время была бы, наверное, невозможной в студенческой среде.

Они были учениками Сергея Аполлинариевича Герасимова. Именно в своей мастерской он осуществил педагогический эксперимент — поставил сначала спектакль, а затем фильм «Молодая гвардия». Эксперимент, ставший этапным явлением в искусстве первых послевоенных лет. В этой работе Егоров принимал участие как актер, делал первые самостоятельные шаги в режиссуре.

И. ШАТРОВ. Все мы, кто работал над этим фильмом, до сих пор называем себя «молодогвардейцами». Герасимов умел собрать, организовать, зажечь своим энтузиазмом каждого. Он дал нам возможность почувствовать свою самостоятельность. Так, эпизод взрыва шахты, путь героев к месту казни снимали мы с Егоровым. Эпизод, снятый студентом, значил тогда примерно то же самое, что сегодняшний дебют короткометражным фильмом. В то время это было большое счастье, особое везение.

Юрий Егоров окончил ВГИК в 1950 году. Это было не самое удачное время для осуществления его необъятных творческих замыслов. Картин выпускалось крайне мало. Молодым режиссерам просто не доверяли самостоятельных постановок. И в это время молодые постоянно ощущали реальную помощь и поддержку своего мастера Сергея Герасимова.

Ю. ПОБЕДОНОСЦЕВ. Мы много писали, сочиняли небольшие сценарии и ставили их на учебной площадке. Егоров был старше многих наших сокурсников и казался мне человеком точным и ответственным. Он интересно играл в моей курсовой работе «Три солдата». Эта пьеса, написанная и поставленная для экзамена по актерскому мастерству, имела неожиданный успех, и Сергей Аполлинариевич посоветовал ее доработать и экранизировать. Я пригласил в соавторы Юру Егорова. Мы отлично сработались, тем более что Юра был очень деликатен, видимо, понимая, насколько мне дорого мое первое творение. Наш сценарий был одобрен Герасимовым, но к постановке, к сожалению, не был утвержден вышестоящими инстанциями. Герасимов, однако, был непреклонен. Он сказал: «Будем ставить. Если не фильм, то спектакль». Так мы с Юрой неожиданно стали театральными режиссерами.

Спектакль имел потом большой успех: не только в столице, но и на периферии. Мы приобрели неожиданную известность, которая не то чтобы вскружила нам головы, но, во всяком случае, вселила оптимизм. Нам предложили постановку в Театре сатиры. Называлась пьеса «Семейное счастье». Сегодня эту пьесу мало кто помнит, а тогда спектакль был популярен.

Теперь — мои собственные воспоминания. В Театре киноактера на малой сцене давали спектакль «Три солдата».

О том, что спектакль интересный и необычный, как-то сразу стало известно у нас в ГИТИСе. Мы, студенты театрального института, считали себя людьми достаточно искушенными в сценическом искусстве. Мы знали, видели все премьеры и старые спектакли Москвы. А тут неизвестная пьеса, поставленная неизвестными режиссерами. Но спектакль сразу же поразил нас. То был словно разыгранный на наших глазах кинофильм, когда рампа перестает существовать и кажется, что мы становимся соучастниками реальной жизни.

Это был рассказ о трех фронтовиках, о том, как они ищут свое место в мирной жизни. Это был не просто талантливый дебют, но и росток нового тематического и эстетического направления.

С рецензией на этот спектакль вы-

ступил тогда в «Литературной газете» Николай Погодин. Он писал о том, что молодежь Государственной студии киноактера пленяет свежестью, новизной своей игры, проникнутой глубоким реализмом.

Быть может, если сегодня перечитать пьесу, она покажется наивной. Но в связи с этой работой уже можно было говорить о поэтике «простой истории», которая во многом станет определяющей в творчестве Юрия Егорова.

Спектакль напоминал бесхитростную народную песню о бабьей доле, о солдатской любви. Песенная интонация станет главенствующей в лучших фильмах Юрия Егорова.

Но это будет потом. На экране в ту пору шли «Сталинградская битва», «Жуковский», «Мусоргский» «Суд чести», «Падение Берлина» и т. п. В этих фильмах разного художественного достоинства жили своей исключительной жизнью прославленные полководцы, великие ученые. Картины снимали знаменитые мастера. Из тринадцати фильмов, выпущенных в 1950-м, лишь один был сделан дебютантами — «Путь славы» режиссеров М. Швейцера, Б. Бунеева, А. Рыбакова.

Должно было пройти еще несколько лет, чтобы на экране утвердилось молодое поколение кинематографистов, которое правдиво и страстно расскажет о величии народного подвига, о судьбе солдата великой войны. Еще не написана «Тишина», еще не снял свою «Балладу о солдате» Григорий Чухрай...

Первый фильм Егорова и Победоносцева — «Случай в тайге» — был еще отягощен штампами. Егоров примеривался к кинематографу. Писал, терпел поражения, но не терял надежды и оптимизма. В эти годы завязалась его творческая дружба с оператором, а позднее и режиссером Игорем Шатровым, с которым впоследствии они часто работали вместе.

И. ШАТРОВ. На фильме «Случай в тайге» началась наша дружба с Юрой. В сложные времена, когда мы только становились кинематографистами, нам очень помогало, что мы были единомышленниками. Быть может, в одиночку у нас бы ничего не получилось.

Принято считать, да и сам режиссер полагал, что его творческая биография в кино по-настоящему началась с фильма «Они были первыми». Егоров начал тогда разрабатывать темы, которые определили важный этап в развитии кинематографа. Но лавры первооткрывателя ему не достались. Что тому причиной? Превратности судьбы? Свойства натуры? Невнимательность критики? Трудно сказать. Во всяком случае, из сегодняшнего дня скромные фильмы Егорова видятся куда более социально значимыми, чем они воспринимались в момент их выхода.

М. УЛЬЯНОВ, *актер*. Возможно, был бы в моей жизни какой-нибудь другой режиссер, который бы меня заметил, а возможно, и не было бы... Много ли нагадаешь в актерской судьбе... А тогда, в середине пятидесятых, я был зеленым мальчишкой, и Юрий Павлович Егоров пригласил меня работать у него в картине «Они были первыми». Я был утвержден на роль Леши Колыванова. В Ленинграде на берегу Невы снимались первые в моей жизни кинокадры.

Мой первый режиссер был замечательным мастером. Он был безоглядно влюблен в жизнь, он был художником-романтиком, оставаясь при этом практиком и реалистом. Егоров смотрел на жизнь как бы более влюбленно и более оптимистично, чем голова ему подсказывала. Я бы даже сказал, что как художник он видел жизнь не-

сколько розовато. Говоря об этом, я не пытаюсь дать оценку его режиссерскому вйдению. Хочу оговориться сразу, что мир Егорова — это особый мир, к которому нельзя подходить с обычными мерками. Музыканту дано слышать те тоны и обертоны, которые люди не слышат в повседневной жизни. Художнику дано видеть те цвета и оттенки цветов, которые люди не видят в силу инерции восприятия. В художественном сознании мир преломляется, предстает таким, каким его видит творец или каким он хотел бы его видеть. Этот заново увиденный мир и есть личное открытие художника.

Юрий Егоров видел мир глазами романтика. Он обладал редчайшим даром замечать возвышенное в повседневности. Вот, скажем, фильм «Они были первыми» — рассказ о комсомольцах революционных лет. В картине не просто даны реалии суровых дней гражданской войны. Этот фильм — как бы баллада о комсомольской юности, романтическая баллада в духе Багрицкого или Светлова. Поэтический сказ о самозабвенности, о влюбленности в идеалы.

Авторское мировосприятие Юрия Егорова определило и жанр его фильма «Они были первыми». Это была романтическая драма — в ней слышался фольклорный, песенный лад. Недаром песня в его фильмах всегда становилась равноправным действующим лицом. Часто именно она была «визитной карточкой» картины.

М. ФРАДКИН, *композитор*. Мы встретились впервые в середине пятидесятых годов. Егоров предложил мне написать музыку к фильму «Они были первыми». Я испугался и сказал: «Нет». Тогда он просто взял меня за руку и привел в этот странный и удивительный мир кино. С тех пор я писал музыку к каждой его картине. Я не могу сказать, насколько мои песни обогатили фильмы Егорова. Но знаю твердо, что к его фильмам я написал лучшие свои песни. Юра умел найти для песни точное место в структуре фильма. А это гораздо труднее, чем найти место музыке вообще.

Сейчас мне кажется, что музыка как бы вводила в картину его авторский голос, выражала его всегда чуть возвышенное отношение к жизни, его всегда такое неравнодушное, такое личное отношение к героям и ситуациям. Фильмы «Они были первыми», «Добровольцы» наиболее полно выражали суть его мироощущения — человека и художника. Это были светлые, воистину романтические произведения. Музыка и песня становились в этих его картинах образными эквивалентами общей атмосферы фильма, усиливали гражданский пафос произведения.

М. УЛЬЯНОВ. В «Добровольцах» сейчас без труда можно найти недостатки. Например, некоторую беглость в описании места действия и характеров. Но это происходило оттого, что по складу своего дарования Егоров тяготел не к типизации, а к поэтической обобщенности. Это была попытка дать образное выражение самой идеи добровольчества — воспеть тех людей, которые по самой своей природе всегда рвутся в самое пекло, туда, где тяжело. Комсомольск-на-Амуре, Магнитогорск, Метрострой... Летные школы, ополченческие отряды на подступах к Москве... Идею добровольчества, причастность советской молодежи ко всем важнейшим событиям эпохи утверждал своим творчеством Юрий Егоров.

...С Юрием Павловичем Егоровым я познакомилась в дни выхода на экраны «Добровольцев». На очередном «четверге» в редакции «Комсомольской правды» демонстрировался этот фильм.

Егоров рассказывал тогда о замысле новой картины. Он считал, время требует более жесткого, если хотите, более честного осмысления некоторых социальных и нравственных явлений. Со своей обычной восторженностью он говорил о сценарии Б. Метальникова: «Сценарий Будимира — настоящая литература. Так надо сегодня писать о деревне».

Именно в те годы был уже напечатан «Деревенский дневник» Е. Дороша, тревожила сознание публицистика Г. Троепольского, стали художественным и нравственным открытием произведения В. Тендрякова, С. Антонова. Писатели стремились осмыслить жизнь современной деревни. Вслед за литературой молодой кинематограф обратился к сельскому материалу. Почти одновременно вышли фильмы «Чужая родня» М. Швейцера, «Земля и люди» С. Ростоцкого, «Отчий дом» Л. Кулиджанова и «Простая история» Ю. Егорова.

Э. БРАГИНСКИЙ. Мне кажется, что Юре удалось поставить одну из самых честных картин пятидесятых годов — «Простую историю». Я не припомню в то время другого такого фильма, где бы о любви было рассказано с таким же уважением, целомудрием в самом высоком смысле этого слова. Я считаю этот фильм едва ли не лучшим созданием Егорова. Хотя то была только простая история... А он был мастером простых историй. «Эка невидаль!» — скажут любители сложных картин. Невидаль! Это ведь так сложно — просто рассказать о простых вещах. О том, как человек рождается, любит, умирает. Егоровская простота происходила от доверчивости. Он был доверчив к жизни и поэтому считал, что не нужно ничего придумывать. Он был доверчив к людям, и потому так достоверен его «положительный герой». Он был доверчив к актеру, и потому в его картинах артист всегда свободен и раскрепощен. Он был доверчив к зрителю, он хотел, чтобы на его картинах смеялись и плакали, радовались и страдали. И еще он хотел, чтобы его понимали. В простой структуре картин Егорова умещались совсем непростые характеры, в них были подняты далеко не простые проблемы.

В момент выхода фильма критика упрекала его за то, что авторы взяли частный случай и не поднялись до высот социального обобщения. Судили картину по чуждым ей законам. А прав, как видно, Эмиль Брагинский: «Простая история» была прежде всего картиной о любви, о нелегкой доле. Время расставило свои акценты.

Хрестоматийной стала сцена горестного вдовьего пиршества. Крутится заигранная пластинка — напоминание о несостоявшемся счастье. Подпевают захмелевшие женщины. Это не песня, а русский плач по тем, кто не вернулся с войны. И затем переворачивающий душу трагический перепляс, лихой, вызывающий — наперекор всему и всем. Горькое, замешанное на слезах веселье. С каким пониманием, сочувствием, с каким режиссерским мастерством снята эта сцена!

В воспоминаниях о Юрии Павловиче Егорове часто повторяются определения «простота, простодушие». Эти слова сказаны применительно к его режиссуре. Иногда угадывается в них какая-то извинительная интонация. А ведь это очень сложно — быть в искусстве простым.

М. УЛЬЯНОВ. Я сыграл подряд в нескольких картинах Юрия Егорова. И не я один. Многие актеры переходили из одной его картины в другую. Он как бы влюблялся в артиста. Для него актер был не частью кадра, а сердцем кадра. Как режиссер он прежде всего опирался на исполнителя.

Ульянов встретился с Егоровым, когда тот начинал свой путь в кино. Валентин Смирнитский сыграл в его последнем фильме «Отцы и деды». И всегда работа с Егоровым оказывалась для актера не просто радостной, но была и определенным творческим, жизненным уроком.

В. СМИРНИТСКИЙ, *актер*. Для меня «актерский» режиссер — человек, который может поставить перед артистом конкретную задачу и не мешает ее выполнить. На первый взгляд — требования минимальные. Но моя практика работы в кино показывает, что это не совсем так. Вот я называю Юрия Павловича Егорова «актерским» режиссером. И исхожу при этом не из того, что работа с ним была облегченной. Нет, с ним просто было легко работать. Оттого, что задача была ясной и понятной. Он был терпим и терпелив при всем своем человеческом и творческом темпераменте. За его доверие, за добрый нрав, за все ласковые слова, которые всегда находились у него при встрече, за уважение к актерскому труду, за понимание и такт мы были благодарны Юрию Павловичу.

Э. БРАГИНСКИЙ. У него с комедией были отношения легкие, и залогом тому — чувство юмора. Я всегда считал, что ему следует заняться комедией всерьез. Прелесть авторского дарования заключается в том, что юмор у него не был построен на остротах и трюках, а являлся особенностью мировосприятия. Егоров никогда не снимал чистых комедий, но комедийные элементы присутствовали в его фильмах всегда. Он не создавал комедийных ситуаций намеренно, юмор рождался непроизвольно, подчас снимая излишний драматизм и создавая тем самым некую неоднозначность характера, эпизода. Я стал его уговаривать снимать комедии, когда впервые увидел, как он смеется в зрительном зале. Юра был прекрасным зрителем, он смеялся громко, заразительно. А мы, комедиографы, очень любим таких благодарных зрителей, которые не стесняются своих чувств.

К комедии он пришел уже в последние годы, когда этот жанр стал для него необходимым. В начале же шестидесятых чуткий к проблемам времени, Юрий Егоров стремился открыть для себя и зрителя молодого человека, молодого героя, о котором заговорили и кинематограф, и театр, и литература. Он ставит фильм «Если ты прав», который заставляет пересмотреть устоявшееся было представление о Егорове-романтике.

Э. БРАГИНСКИЙ. Двадцать лет назад мы начали делать картину, которая сначала называлась «Монтер». Я, конечно, затевал комедию. Как всегда, добрую, как всегда, грустную. О человеческом достоинстве, о том, как трудно бывает его сохранить даже в самых привычных житейских ситуациях. Особенно если человек работает монтером на телефонной станции. Когда хочешь не хочешь, а благодарные клиенты суют тебе рубли и снисходительно обращаются на «ты». В сценарии был такой эпизод. Герой приходит в кафе и намеренно грубит разносчице мороженого. Девушка плачет, но не отвечает на грубость. И тогда парень спрашивает: «Почему вы мне не отвечаете? Потому что сейчас я клиент?» И идет вместо нее продавать мороженое.

Егоров не стал снимать этот эпизод. Он дерзко ввел в ткань фильма киноновеллу, снятую по мотивам рассказа Р. Шелеста «Самородок». Подобный режиссерский ход озадачил многих в то время. История любви молодых москвичей шестидесятых годов и трагические события, случившиеся на далеких сибирских приисках. Казалось, что эти новеллы несовместимы. Я не

согласен с подобными упреками. Раздумья о необходимости утверждения человеческого достоинства были выведены Егоровым в широкий исторический контекст. Я уже не говорю о поразительной работе Ивана Лапикова. Талант актера соединился здесь с режиссерской смелостью. В кадре вроде бы ничего не происходит. Камера снимает человека, как в телеинтервью. Но невозможно забыть лицо человека, рассказывающего о своих невзгодах, о несправедливости... Какой пласт народного опыта, народной мудрости открывается в этом монологе. Сколько в нем неподдельного и неизбывного драматизма! Фильм перестал быть комедией. Очевидно, тема защиты человеческого достоинства была слишком серьезной для Егорова.

Чем жил Юрий Егоров в эти годы?

«Если вспомнить мои последние фильмы «Добровольцы», «Простая история», «Командировка», «Если ты прав», то в них красной нитью в различных формах и различных сюжетных решениях проходит тема отношений наших современников друг к другу. В этих фильмах сделана попытка исследовать взаимную ответственность человека за человека, его требовательность к другим и, главным образом, то, как помимо его воли, его личной независимости, его претензий к своим близким, родным, друзьям в нем неизбежно возникают претензии к самому себе». Эти слова были сказаны перед премьерой фильма «Не самый удачный день». К сожалению, попытка исследовать актуальную проблематику не увенчалась успехом. В фильме не удалось подобраться к существу тех сложных вопросов самоопределения личности, которые стали все более активно ставиться в искусстве.

Но все же и этот не «самый удачный фильм» Егорова был по-своему обаятелен.

О. ГОБЗЕВА, *актриса*. Я люблю эту картину. Девушка и парень — непонятно любят или не любят. Отношения без отношений. Так было модно в середине шестидесятых годов. Чем неопределеннeй, тем лучше. Мы работали на картине с Никитой Михалковым. Он предложил импровизировать. Я люблю форму импровизации, хотя она и трудна. Юрий Павлович дал нам возможность свободно фантазировать. Работа шла без мук, без натяжек, все выходило естественно. Я была благодарна режиссеру, свобода, им подаренная, родила невиданную легкость в работе. Юрий Павлович мог восторгаться актером. Эта его способность кажется мне удивительной. Он был деликатен. Он, как фокусник, создавал во время съемок атмосферу таинственности, казалось, постоянно ожидал чуда. И нам передавалось это предощущение чуда, и мы платили ему вдохновенной легкостью догадок, импровизаций.

Уже в конце своего пути Егоров обращается к комедии. Жанр, который, как уже говорилось, был близок Егорову, но которым он по-настоящему увлекся лишь в последние годы.

А. ИНИН, *драматург*. Я встретился с Егоровым как с мэтром. В отличие от других сценаристов, с которыми он работал, у нас была большая возрастная дистанция — двадцать лет. Я начал с возраста потому, что это представляется мне самым существенным. Дело даже не в том, что у нас различный кинематографический опыт. Главное в другом — мы люди разных поколений. Это и определило особенности нашей совместной работы.

Мне очень импонировало, как точно расставлены у него все комедийные акценты, как порой они помогают снять излишний пафос. Он тонко чувствовал грань, за которой серьезность переходит в выспренность. Какой-ни-

будь шуткой, часто даже не словесной, а постановочной, режиссер как бы остраняет ситуацию.

Мы начали с того, что являли собой полную противоположность. Я, по природной склонности сценариста, стремился отстоять все, что написано. Он, по природной склонности режиссера, желал все переписать. Кроме того, он жаждал душевности, а я решил защититься иронией. Я выжидал и в результате добился своего. Юрий Павлович все чаще вносил в сценарий то, что могло рассмешить зрителя. Даже стал употреблять мое выражение: «срезать ситуацию». Но странное дело: очень быстро я, сам того не замечая, стал все чаще употреблять слово «душевность» и бороться за нее с почти егоровской настойчивостью. Он зародил во мне желание создать такую комедию, на которой бы зритель и смеялся и плакал.

Свой замысел мы попытались осуществить сначала в фильме «Однажды двадцать лет спустя», а затем в картине «Отцы и деды».

О. ГОБЗЕВА. Второй раз мы встретились с Егоровым «однажды двадцать лет спустя». В картине с таким же названием. Он попросил меня сняться в роли поэтессы. И сыграть свою героиню очень просто и обыкновенно, простодушно. У нас слово простодушно как-то ушло из обихода. А ведь это качество было отличительной чертой русских актеров. Я не уверена, что Егоров был простодушным человеком, скорее склонна думать обратное. Но в нем было то самое простодушие, которое в традициях русского искусства, та необходимая доля наивности, которая позволяла удивляться миру, будто каждый раз и видишь впервые, и создаешь на экране заново.

Доброе русское простодушие есть и в последней картине Юрия Егорова — «Отцы и деды». Этот фильм — смешной и печальный. По жанру его можно отнести к комедии, но к комедии грустной. Раздумья человека, который не заметил, как стал дедом. Все главное, настоящее было недавно, да и сегодня, кажется, есть еще силы. А тут внук многозначительно заявляет: «Мы с тобой угнетенное поколение... Мне еще ничего нельзя, а тебе уже ничего нельзя».

На рубеже пенсионного возраста оказались те, кто пришел с победой в сорок пятом. Сегодня их называют ветеранами. А ведь была и славная и жестокая фронтовая юность. Прошлое возникает в фильме как тема вечной памяти.

Но картина еще и о другом. Авторы открывают нам мир нехитрых, но важных истин, о которых мы порой забываем в будничной жизни. Забываем о необходимости быть внимательными друг к другу, уважать чувства и интересы ближнего, наконец, просто о душевной чуткости и деликатности.

Этот фильм представляется очень личным для Егорова. Быть может, потому, что Луков — ровесник режиссера, что проблема внуков и дедов волновала и его. А главное, видимо, в том, что мироощущение героя бесконечно близко ему. Поэтому и отчество он дал ему свое — Палыч. Это человек совестливый, добрый, знающий цену юмору. Мудрая зрелость, помноженная на молодость души.

Символична заключительная сцена картины. Каждый день на своем пути Алексей Палыч встречал бегуна и послушно уступал ему дорогу. На этот раз не уступил. Луков вырвался вперед, оставив в недоумении молодого спортсмена. Он бежал, не оглядываясь, не утирая пот, и улыбался.

Так кончается последний фильм Юрия Павловича Егорова. Он не увидел его премьеры: сердце остановилось на бегу...

Проникновение

В этом номере журнала редакция «ИК» предоставляет читателям возможность познакомиться с портретами деятелей советского и мирового кино, созданными известным советским живописцем народным художником СССР Ильей Глазуновым.

Пристальный интерес к внутреннему миру человека, умение схватить и выявить существо человеческой личности, пожалуй, самое характерное для творчества Ильи Глазунова как портретиста. О том, насколько сложна эта задача, говорил в свое время один из любимейших писателей художника, произведения которого он ярко и самобытно иллюстрировал, Ф. М. Достоевский, подметивший, что человеческое лицо только в редкие моменты выражает главную черту свою, «главную идею физиономии». Великолепный дар портретиста позволяет Глазунову блистательно с ней справиться.

О том, как проникновенно умеет Глазунов вглядываться в человека, можно судить не только по его картинам. Вот, к примеру, убедительно свидетельствующие об этом строки из автобиографической книги художника «Дорога к тебе», посвященные случайно увиденной в Угличе женщине: «...со скуластым лицом атаманши. Ее прозрачные, как волжская вода, глаза с удивительно черной точкой зрачка словно нарисованы слегка размытой китайской тушью...» Это же готовый портрет!

Подмечая эту особенность его творчества, выдающийся поэт Николай Тихонов писал: «Он чужд легкому подходу к теме, его сюжет всегда углублен, резко обозначен, внутренний мир человека для него чрезвычайно важен...»

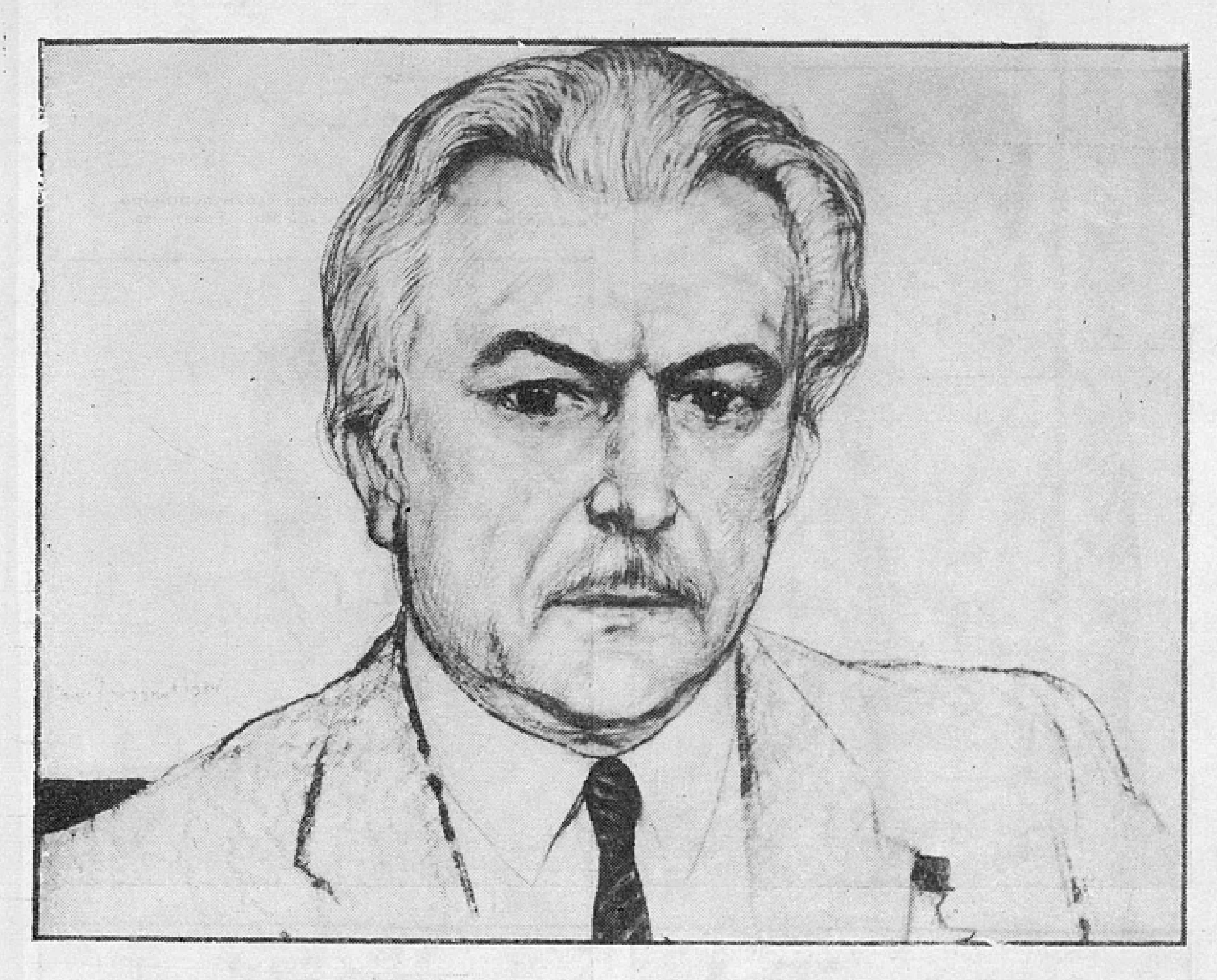
Среди множества портретов особое место в творчестве И. Глазунова занимают портреты деятелей кинематографа. Что это — случайность или следствие влечения к кино, искусству, занявшему значительное место в духовной жизни людей нашего века? Такой вопрос я задал Илье Сергеевичу в начале нашей беседы.

— Началось это так. Накануне Международного кинофестиваля в Москве — если мне не изменяет память, первого — в Италии вышла книга известного итальянского критика-коммуниста Паоло Риччи о моем творчестве. Когда деятели культуры Италии приехали к нам на фестиваль, некоторые из них захотели побывать в моей мастерской с тем, чтобы я написал их портреты. Это были Джина Лоллобриджида, Лукино Висконти и Джузеппе Де Сантис. Времени было мало, поэтому я смог нарисовать лишь графические портреты. Портрет Джины Лоллобриджиды, написанный маслом, был выполнен позднее, когда по приглашению деятелей итальянской культуры состоялось мое путешествие в Италию.

У Лоллобриджиды я познакомился со многими выдающимися деятелями итальянского кино и во время своего пребывания в этой стране успел написать портреты Федерико Феллини, Джульетты Мазины, Микеланджело Антониони...

Конечно же, в работе над портретами этих мастеров сыграл свою роль не только глубокий интерес к творческой личности каждого из них. Для меня, как и для многих людей моего поколения, кино имело особое значение в формировании отношения к жизни, творческого мышления, художественных пристрастий. Приобщение к классике советского киноискусства — это мое детство, моя юность. А когда я учился в Ленинградском художественном институте имени И. Е. Репина, огромное впечатление на нас, студентов, произвели фильмы итальянского неореализма, в которых подкупали суровая правда жизни, острота социальных проблем, полнота человеческих чувств. Помню, что очень сильное впечатление произвел на меня и франко-итальянский фильм Р. Клемана «У стен Малапаги».

— А какова природа вашего интереса к деятелям французской культуры, о чем тоже свидетельствует ряд ваших портретов?



Сергей Бондарчук

— В студенческие годы журнал «Театр» предложил мне сделать серию портретов актеров театра ТНП, возглавляемого Жаном Виларом. Меня поразило одухотворенное лицо Марии Казарес. Интерес к ней прибавило и то, что она, объехавшая весь мир, считала мой родной Ленинград своим любимым городом... Навсегда врезались в память интеллектуальная сила облика Даниэля Сорано, солнечность Зани Кампан, острая пряность красоты Моник Шометт...

— С какими творческими работами связан у вас интерес к современным советским кинематографистам, портреты которых вы создали?

— Много лет назад мне посчастливилось познакомиться с Сергеем Федоровичем Бондарчуком. Это человек неуемной творческой энергии. В короткой беседе трудно сказать обо всем, начать с главного. Отмечу то, что близко мне как художнику: я убежден, что батальные сцены в его фильмах соперничают с лучшими произведениями русской батальной живописи. Среди созданных им картин мне особенно дорога «Судьба человека». В его портрете я хотел передать драматическую глубину чувств, концентрацию энергии мысли, свойственную его личности.

Лучшие фильмы Эльдара Рязанова обращены к нашим дням. Он тонко чувствует современного человека, современные жизненные ситуации.

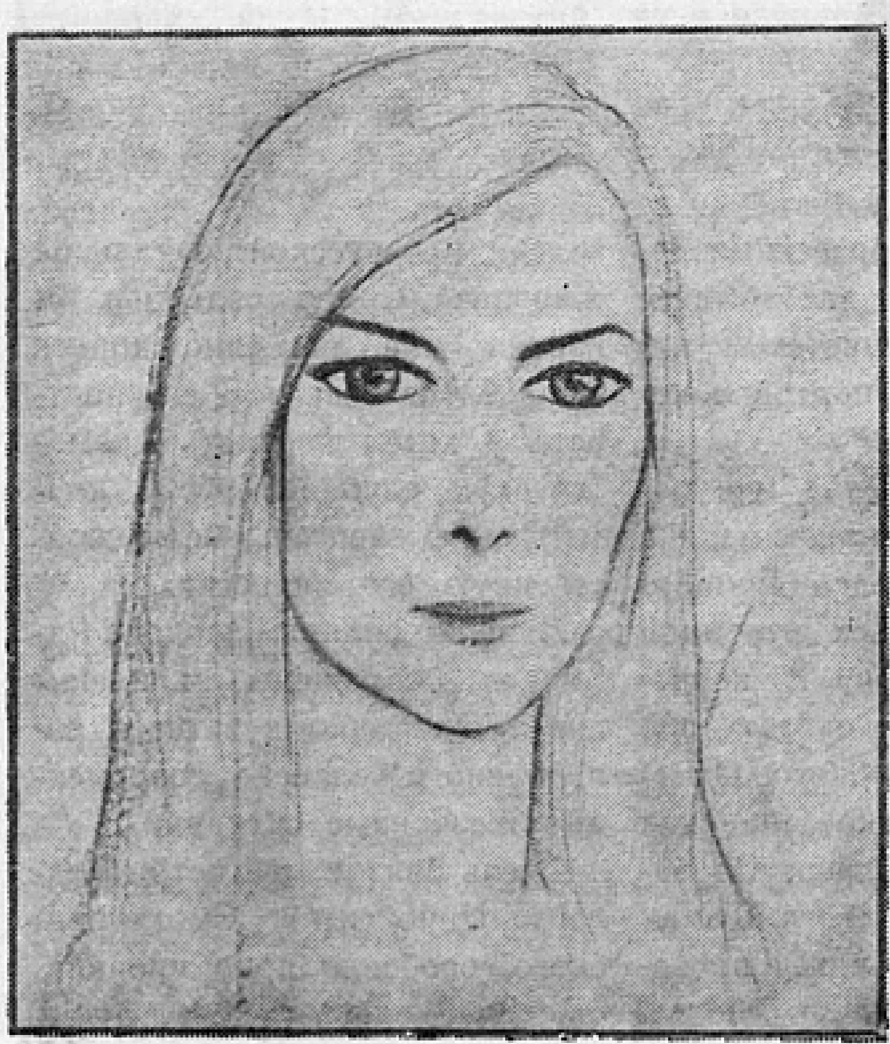
Очень близок мне острый талант Иннокентия Смоктуновского, особенно ярко проявив-

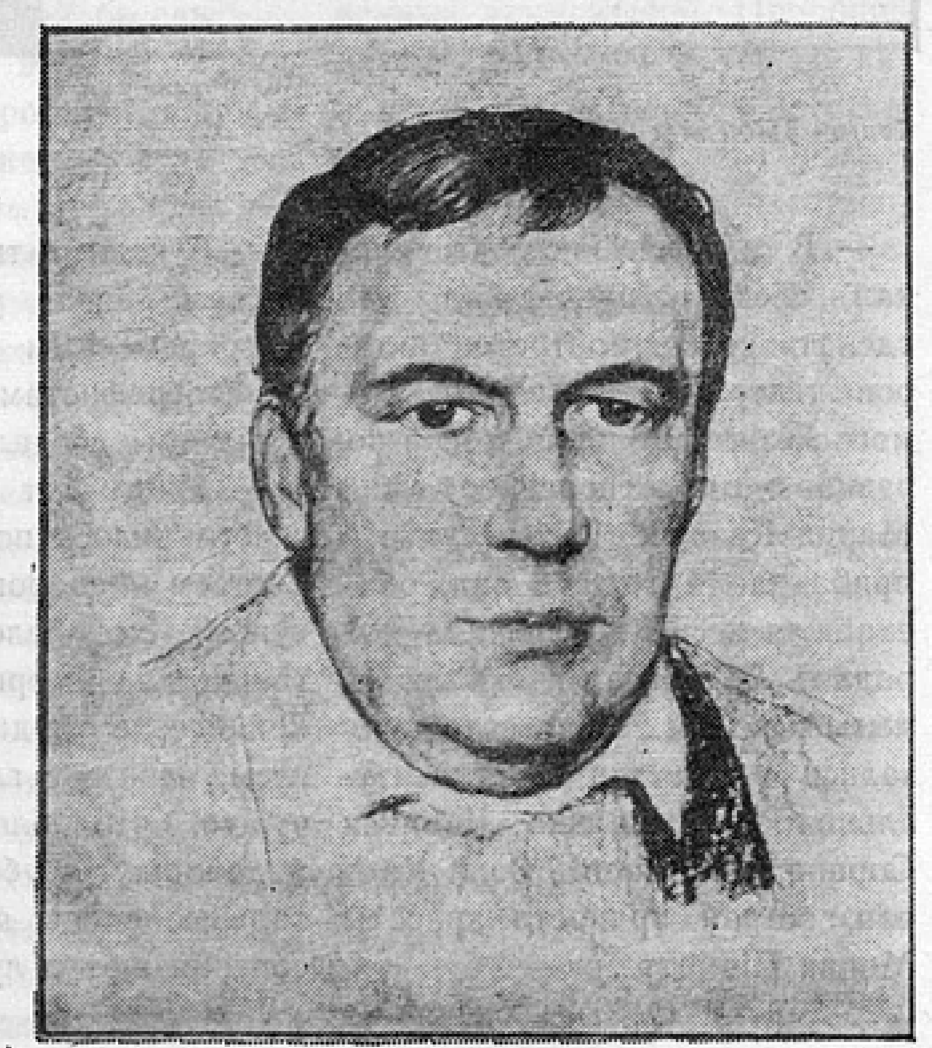
Джина Лоллобриджида
Федерико Феллини
Барбара Брыльска
Эльдар Рязанов

На с. 65: Лукино Висконти перед своим портретом Клаудиа Кардинале в мастерской Ильи Глазунова











шийся в соприкосновении с творчеством Достоевского.

У наших зрителей популярно имя Натальи Гундаревой, дарование которой носит глубоко народный характер. Яркие характеры современниц на экране прекрасно сочетаются у нее с проникновенным образом лесковской «леди Макбет» на театральной сцене...

— Илья Сергеевич, могли бы вы, пусть очень кратко, сказать о своем отношении к нашему современному кинематографу? Какие тенденции в нем радуют, тревожат?

— Задача кино, как и других видов искусства, с моей точки зрения, — осмыслить и выразить тайну своего времени с позиции ясных идейно-художественных, нравственных идеалов. Оно должно воспитывать граждан, патриотов, дорожащих славой своего Отечества и стремящихся приумножить ее. Но это невозможно без сыновней любви и знания исторического прошлого, без опоры на высокие традиции национальной культуры.

Советское кино прошлых лет накопило богатый опыт творческого освоения исторического материала. Стоит вспомнить хотя бы такие ленты, как «Петр Первый», «Суворов», «Мусоргский» и ряд других, не устаревших и по сей день. Но сегодня славная русская история, по-моему, в какой-то мере перестает быть объектом пристального внимания кинематографистов (как, впрочем, и художников, о чем свидетельствует практически исчезновение исторической картины из выставочных залов). А когда такие фильмы выходят на экран, нередко историческую правду авторы приносят в жертву собственным, подчас весьма спорным представлениям.

Тревожные чувства вызывают и некоторые экранизации произведений русской классики, в которых, на мой взгляд, как бы выносится за рамки экрана та искренняя и сыновняя боль, с какой создавали великие авторы свои произведения.

Лучшие мастера советского кино всегда смело смотрели в лицо жизни, выражали тенденции нашего времени, его философскую концепцию. Помню, какое огромное впечатление произвели на меня фильмы «Председатель» А. Салтыкова, «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая...

Что касается картин, посвященных современной действительности, то меня привлекают те ленты, которые отмечены истинной правдой и глубиной осмысления реальности. Мне показался исполненным жизненной силы фильм Н. Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь». Я люблю фильмы активного социального и духовного действия, думаю, специфика кино заключается именно в активном отношении к действительности, активном вторжении в жизнь. А наши фильмы о сегодняшнем дне все же часто грешат мелкотемьем, бытовизмом, заполнены неглубокими переживаниями. Скажу, что та же тенденция, к сожалению, заметна и в живописи. На экране не часто встречаешь героев цельных, социально активных, решительно и бескомпромиссно отстаивающих свои идеалы.

Сознаю, что мои оценки не учитывают всех аспектов и оттенков современного кинопроцесса, ибо слежу я за экраном из-за недостатка времени не столь системно и постоянно, как хотел бы. Но отвечаю на вопросы искренне.

Среди зарубежных мастеров современного экрана я хотел бы прежде всего назвать своего любимого режиссера Акиру Куросаву. Это великий сын Японии, глубоко национальный художник. Погружаясь в историческое прошлое своей страны, он думает о ее сегодняшнем дне, заставляет размышлять над вечной проблемой добра и зла, над сущностью национального сознания.

В личности каждого истинного художника живет нерв времени, отражается глубокий психологизм людей XX века. Сила реализма экрана поистине безгранична. Правда жизни, отраженная в нем, действует на нас так же завораживающе, таинственно, как и музыка. Но только если это правда...

— Какие из задуманных вами новых портретов могли бы продолжить вернисаж «ИК»?

— Я не собираюсь прерывать работу над образами наших замечательных деятелей культуры. Ближайший мой замысел назвать могу — очень хочу написать портрет Валентина Распутина, одного из наиболее любимых мною современных писателей.

В. Новиков

РАКУРС

Актер на все времена

Вадим Трунин

Удивительное дело: рядом с нами живет человек, который в полную силу участвует в историческом движении советского кинематографа чуть ли не от момента его зарождения и вплоть до сегодняшних дней. Меняются времена, кинематографические моды, стили — а он остается близким и современным. Имя этого человека — Олег Жаков.

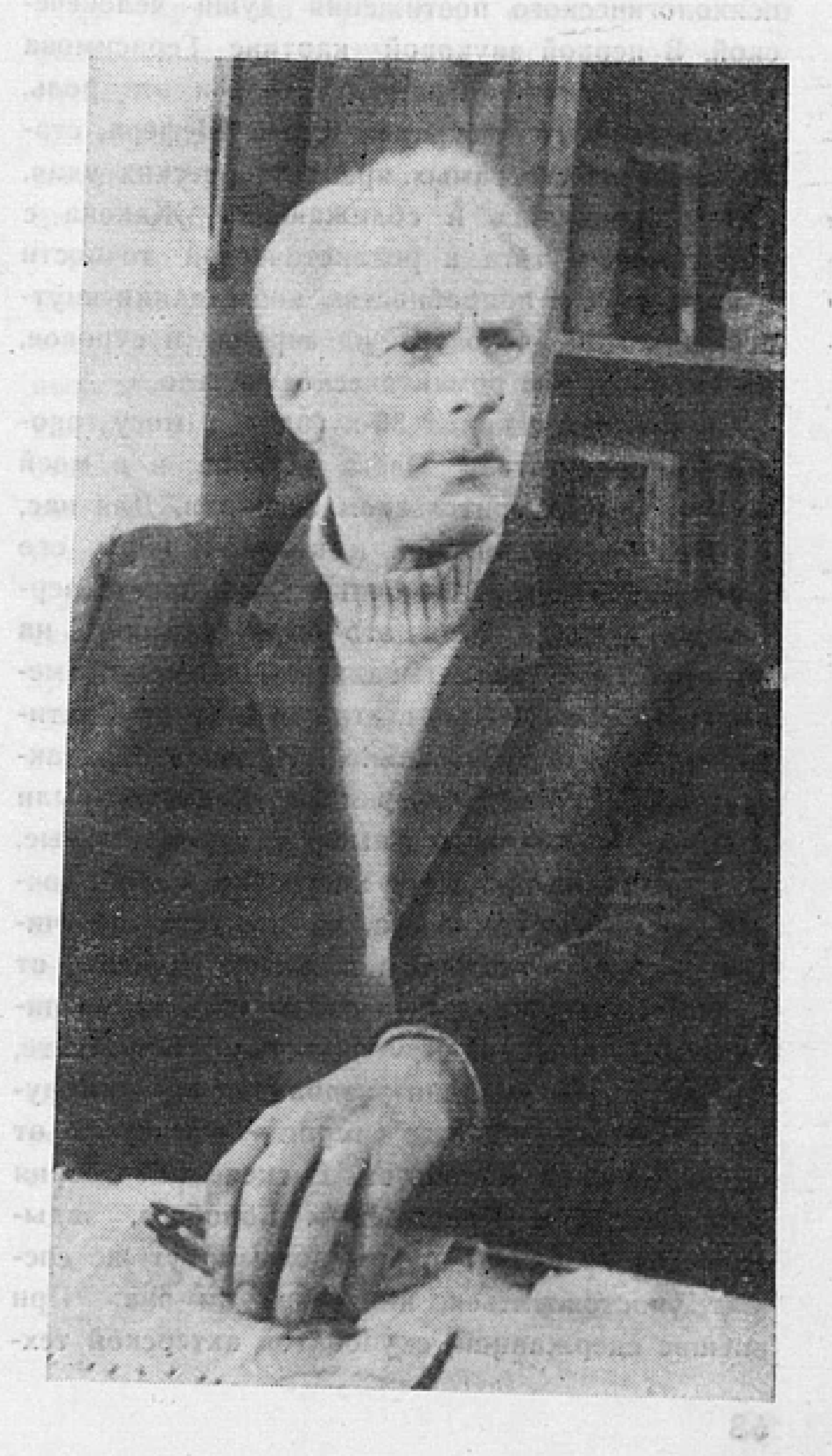
Мы привыкли говорить, что каждый крупный актер выражает свою эпоху. Порой замечаешь, что эпохи, рассмотренные с этой точки зрения, стали сменяться как-то уж очень часто. Сегодня в ходу одно лицо — вроде бы выразительное, современное, а завтра, глядишь, оно и примелькалось. Ничего не поделаешь: как принято говорить в таких случаях, время ушло. Актер при всех своих достоинствах остается не у дел и живет прошлыми успехами. Второе рождение происходит, как правило, чрезвычайно редко.

Уникальность творческой судьбы Олега Жакова в том и состоит, что он как актер б ы л н у ж е н, насущно необходим каждому отрезку времени, через который пролегал его жизненный путь.

Все началось еще с «фэксов». Да, да, с этого знаменитого киноавангарда бурных 20-х годов, «Фабрики эксцентрического актера», которая и стала первой профессиональной школой Жакова. И дебютировал он в крошечном эпизоде фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «С. В. Д.», посвященного восстанию декабристов. Трудно сейчас точно сказать, что сблизило вчерашнего студента педагогического техникума, приехавшего с далекого Урала, и обосновавшихся в Ленинграде молодых ниспровергателей кинематографических авторитетов. Может быть, отличная спортивная закалка Олега Жакова, которой, как известно, у «фэксов» уделялось не последнее место. Но прежде всего, думается, беззаветный энтузиазм, присущий всем, кто стоял у купели «десятой музы».

Разве не поразительно, что уже тогда, в среде «фэксов», Олег Жаков встретился со своим земляком Сергеем Герасимовым, чье творчество стало интереснейшей страницей кинематографа 30-х, 40-х годов, а потом и последующих деся-

Олег Жаков в фильме «У ОЗЕРА»



тилетий! Творческие судьбы пересекались на всю жизнь. Сорок лет спустя после встречи в Ленинграде маститый режиссер пригласил прославленного актера в картину «У озера», где Жаков с присущей ему реалистической правдивостью сыграл профессора Бармина — истового хранителя Байкала. А то, что одним из его партнеров был Василий Шукшин, лишь подчеркнуло: Жаков современен без всяких скидок на возраст, на изменившиеся критерии актерской достоверности.

Сергей Аполлинариевич Герасимов вспоминал как-то о том сложном периоде в истории кино, когда из немого оно превратилось в звуковое. Трудный, мучительный этап перестройки для актера, хотя и таящий огромные возможности психологического постижения души человеческой. В первой звуковой картине Герасимова «Семеро смелых» играл Жаков — и эта роль, роль немецкого эмигранта Курта Шефера, стала одной из его самых ярких творческих удач. Здесь проявились и сближающая Жакова с Герасимовым тяга к реалистической точности показа, вкус к подробностям воссоздания внутренней жизни человека на экране, и суровое, но вместе с тем романтическое начало.

Отсчитывая с конца 30-х годов, я могу говорить о присутствии Олега Жакова и в моей жизни, в моем зрительском сознании. Для нас, мальчишек предвоенной и военной поры, его герои значили гораздо больше, чем просто персонажи экрана. Ведь это была классика, на которой мы воспитывались, — «Семеро смелых», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Великий гражданин»... И вот что характерно. Среди ролей, сыгранных Жаковым, были разные — и положительные, и отрицательные, но каждая из них была настолько живой, точной до малейшего жеста, нюанса, что мы учились по ним отделять и в жизни хорошее от дурного, утверждались в своих идеалах, воспитывали свои социальные чувства. Вспомните, как метко, беспощадно разоблачал он в «Депутате Балтики» своего героя — обывателя от науки доцента Воробьева. В сцене объяснения с профессором Полежаевым Воробьев, задыхаясь от волнения, просит воды и тут же спешит удостовериться, кипяченая ли она. При внешне сдержанной, скуповатой актерской технике Жаков обязательно находил красноречивую деталь, которая прочно врезалась в память и обнажала суть персонажа.

Конечно, тогда, в 30—40-е годы, в нашем кино было немало актеров, умевших ярко, неповторимо выразить социальную природу человека. Это и Борис Андреев, и Николай Крючков, и Петр Алейников. При всей несхожести их объединяла открытая, размашистая манера исполнения, закрепившая за каждым из них амплуа демократичного, обаятельного героя, простого душевного парня. Дарование Жакова иной природы. Его личность, его актерская тема выражались не через определенный тип создаваемых характеров, а через особый способ их постижения.

Инстинкт абсолютной правды — так можно определить главную особенность метода Жакова. Когда впоследствии режиссер Джанни Пуччини доверил Жакову роль национального героя Италии в фильме «Семь братьев Черви», это была дань не только мастерству перевоплощения (Жаков, будучи очень русским человеком, с удивительным пониманием оттенков психологии играл в свое время и немца, и латыша), но прежде всего тому вкладу, который внес актер в развитие мирового реалистического кино, в чем-то предвосхитив исполнительскую эстетику неореализма.

Вообще Жаков на протяжении своей актерской биографии часто опережал время. Первой его работой в звуковом кино стала роль белогвардейского офицера Алябьева в картине А. Зархи и И. Хейфица «Моя Родина». И сыграна она была с совершенно необычной для того периода глубиной, неоднозначностью. Ведь тогда образы врагов было принято подавать без какой бы то ни было психологической детализации.

А кинематограф военных лет — разве он не явил нам Жакова невиданной мощи и цельности? Имею в виду и его капитана Жаворонкова из картины «Март — апрель», и командира Кострова из фильма «Подводная лодка Т-9», и в первую очередь, конечно, Федора Таланова из «Нашествия». Этот характер стоит особняком и в нашем военном кино, и в биографии самого Олега Жакова. Большинство картин с участием актера сделано в подчеркнутой быто-

во-реалистической манере, приближенной к фактуре самой жизни. Осуществленная же А. Роомом экранизация пьесы Л. Леонова отличалась высокой мерой условности, сгущения житейской среды и человеческих характеров. И тем не менее Жаков не только сумел придать предельную достоверность образу своего героя, но создал характер необычайной сложности для искусства того времени.

Федор Таланов — человек сломанной судьбы, в его биографии прочитывались трагические обертоны и подтексты, о которых в ту пору авторы большинства фильмов и не помышляли. Но именно в силу этой глубины особенно мощно звучала тема преодоления личной обиды перед лицом всенародного бедствия, каким стала война. Образ Таланова, художественно законченный и совершенный, обладал необычайной силой воздействия, вселял веру в Победу. Он и по сей день остается любимым для актера.

Наконец, череда послевоенных ролей Жакова — сколько их было, очень разных, в разных по уровню картинах, но всегда оставалось неизменным качество высшей достоверности, присущее актеру. Посол Сорокин («Миссия в Кабуле»), механик Эспозито («Земля, до востребования»), дед Матвей («Фронт без флангов») — вот лишь некоторые из них.

А совсем недавно мне посчастливилось работать вместе с Жаковым — он был приглашен на одну из главных ролей фильма «Жаркое лето в Кабуле». Это и впрямь было жаркое лето, и не только в буквальном смысле. Съемки оказались трудными, напряженными, некоторые актеры не выдерживали, уезжали. Олег Петрович в свои без малого восемьдесят лет дал нам всем пример редкой духовной сосредоточенности, силы воли и преданности кинематографу. Он всегда был собран, ровен и, кажется, прекрасно чувствовал себя на улицах Кабула, знакомых ему, впрочем, по одной из прежних работ.

Думая про Олега Жакова, я поражался этому человеку. Какая внутренняя цельность, какая истинная гармония!

Будучи человеком далеко не молодым, он бросил московскую квартиру, привычные удобства и поселился на Северном Кавказе, поближе к природе, которую любит и понимает, как мало кто. Потому так органичны, естественны для него были роли охотников или работа над образом Бармина в герасимовской картине.

Снова мысленно перебираю в памяти образы, созданные на экране Жаковым. Ян Драудин в героической эпопее «Мы из Кронштадта». Русоволосый, неторопливый латыш, который в решающий момент просто, по-человечески говорит бойцам: «Ну, пошли!» — и поднимает их в атаку... Антифашист Рольф в картине «Профессор Мамлок»: как непреклонен он и как мучительно переживает заблуждения своего отца — крупного ученого, слишком поздно разобравшегося в том, что несет человечеству гитлеризм. Или упомянутый уже Курт Шефер, чья мужская сдержанность и безмерное мужество не затеняют способности по-человечески любить и страдать...

Как-то Олег Петрович сказал: «Когда нет больших ролей — не по объему, по духовному масштабу, иная эпизодическая роль сто́ит главных, и я люблю сниматься в таких эпизодах — так вот, когда нет больших ролей, я с удовольствием берусь за маленькие. Только бы они совпадали с моими понятиями о жизни, об искусстве, с моими симпатиями и антипатиями, Пусть этой работой я смогу сказать мало, зато скажу честно то, что думаю. Это помогает сохранять форму и быть внутренне подготовленным к тем нечастым ролям, ради которых, собственно, и стоит заниматься актерским делом».

Сегодня, когда среди актеров принято поучать драматургов и режиссеров, подобная позиция может показаться чересчур скромной. Но она выношена большой жизнью и многое в ней проясняет. Проясняет, в частности, почему Олег Петрович Жаков всегда «у дел» и неизменно вызывает у зрителей разных поколений глубочайшее уважение, смешанное подчас с восторгом. Потому что он — один из немногих в нашем кино — «актер на все времена».

Труд сердца

Николай Пастухов

Беседу ведет Е. Плахова

— Хотелось бы поговорить о том, как складывается судьба актера в кинематографе. На эту тему высказываются сейчас и критики, и режиссеры, и сами актеры, ищут какие-то закономерности, пытаются проникнуть в суть проблемы. Однако, по-видимому, судьба каждого художника, как и вообще человека, по-своему уникальна.

За последние годы вы сыграли много интересных ролей в кино и на сцене. Сыграли удачно. Хотелось бы узнать, что составило, так сказать, фундамент актерского успеха в вашем случае. Может быть, здесь имела значение встреча с интересным, ищущим режиссером в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино»?

— В ту пору я не был избалован приглашениями сниматься в кино. Играл в основном эпизодические роли. Моим «крестным отцом» в кинематографе стал Сергей Соловьев, у которого я снялся в «Станционном смотрителе». Он впервые поверил в меня по-настоящему. А когда в тебя верят, так много можешь сделать. И уже не возникает модный сегодня вопрос, кто главнее — актер или режиссер. Они — единомышленники, хотя так трудно добиться этого единомыслия. Ведь каждый в искусстве несет свою тему.

Когда мне позвонил Никита Михалков, с которым мы вместе играли в «Станционном смотрителе», и сказал: «Я начинаю новую картину», — я даже не спросил, какую, поскольку мне был важен человек, его принцип: работать в коллективе единомышленников. Еще я шел к нему учиться, потому что искусство актера всегда предполагает партнерство. Надо помнить не только свою роль, надо строить целое. Казалось бы, зачем нужна роль сценариста в «Рабе любви»? Но в ней часть общей судьбы, о которой идет речь в картине, и поэтому она нужна. Когда я играл Глаголева в «Механическом пианино», вся роль не вместилась в окончательный вариант, выпала, к примеру, сцена объяснения в любви с Войницевой, и хотя это было обидно, но для фильма в целом был необходим именно тот фрагмент судьбы, который остался. В «Обломове» мне выпало играть отца Штольца. Роль небольшая, но не из тех, которые называют проходными. Мне, в сущности, не важен объем роли, главное — ее наполнение, ее значимость, возможность выразить в ней себя.

— К тому времени, когда вы начали много сниматься, у вас уже был значительный театральный и жизненный опыт...

— Искусство — трудный хлеб, здесь очень непросто чего-нибудь добиться без затрат. Понял я это не сразу.

Когда окончил седьмой класс, пошел на завод токарем. Вскоре узнал о наборе, объявленном во вспомогательный состав Театра Красной Армии. Меня не хотели брать по возрасту. Но в конце концов я стал работать в театре, в этом отчасти помогли мои занятия спортом и работа в самодеятельных цирковых представлениях. В спектакле «Сон в летнюю ночь» я с успехом прыгал на батуте. И меня приметил главный режиссер театра Алексей Попов. Мне было шестнадцать лет...

Призыв в армию пришелся для меня уже на годы войны. Служил в связи, в танковой бригаде, был ранен, лежал в госпитале, опять воевал.

И вот кончилась война. Думая, как жить дальше, я написал Алексею Дмитриевичу Попову, и он отозвал меня из армии. Попав в театр еще мальчишкой, я заболел им и все свои мечты и планы связы-

вал со сценой. Вспоминая то время, я часто думаю: что двигало нами? Как ни странно, в те трудные послевоенные годы театр был для многих не просто сценой, но подлинным откровением. На нас как бы пал отблеск той золотой поры, когда работали Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд...

Вот вы говорите о том, как личное отзывается в творчестве и судьбе актера. Люди моего поколения, пережив войну, были счастливы прежде всего сознанием того, что этот страшный период в их жизни кончился. И второе — неужели остался жив?

Когда меня спрашивают, что для вас значит война, я удивляюсь. А бывает и страшно — когда в сегодняшних фильмах о войне показывают сытое, довольное лицо. На войне лица были другие. Когда говоришь о войне, необходима и внешняя, и — что, конечно, еще важнее — внутренняя достоверность, которой подчас так не хватает в наших картинах о войне.

— Значит, достоверности, по-вашему, может достичь только человек, обладающий личным опытом?

— Я этого не утверждаю. Но, наверное, у нас, переживших войну, особый счет к тому времени. Ведь лучшие из нашего поколения сложили на войне головы. Когда в спектакле «Святая святых» молодой парень спрашивает моего героя-фронтовика: «Разве погибшая часть на войне — лучшая?», — я отвечаю словами пьесы: «Ну, конечно, —



Николай Пастухов в фильме «ОТ ЗАРИ ДО ЗАРИ»

лучшая. В этом счастье для них и трагедия для оставшихся». Оставшись в живых, мы понимали: то, что нам дарована жизнь, мы, быть может, и не заслужили, потому что рядом с нами погибали такие потрясающие люди. Не хочу, чтобы это звучало плакатно, но мы хотели оправдать свое существование, быть полезными. Я помню, вместе с моим фронтовым другом мы подписали клятвенное обязательство, издали своего рода «приказ». В нем говорилось: бороться — значит идти вперед к достойной цели. Это было в 1948 году. Конечно, мы не все выполнили из задуманного, были и срывы, но важно, мне кажется, что было само стремление выполнить «приказ», поставленную задачу.

А если говорить об искусстве, о чем я тогда мечтал? Мечтал играть тех настоящих ребят, которых сформировало наше суровое время. Мне казалось, я смогу их сыграть, ведь я очевидец, я был там вместе с ними.

И я точно знаю, что нельзя сегодня прийти в театр, на съемочную площадку сытым, из хорошей квартиры и мгновенно перевоплотиться в человека военной поры. Я не понимаю, как можно так просто прийти и «представляться». Читаешь в актерских интервью: сегодня я такой, завтра я такая... Не понимаю этого. Когда идет в театре «Свя-

тая святых», для меня начинается особый период подготовки. Может быть, этот спектакль потому и живет так долго, что мы, его участники, пытаемся не формально, а по существу соизмерять происходящее на сцене с сегодняшним днем. И спектакль сейчас уже немного другой, потому что и жизнь стала другой, и мы сами изменились.

— И все-таки как, на ваш взгляд, соотносится военная тема с сегодняшним днем, как воспринимают произведения на военную тему современные зрители?

— Это прежде всего вопрос памяти. Мы живем в сложное, напряженное время, и обращение к опыту минувшей войны позволяет еще раз предостеречь против короткой человеческой памяти. Это и другой вопрос — для тех, кто знает цену жизни, более очевидно, что искусство должно приносить людям радость, заряжать их оптимизмом. Помню, когда я смотрел «Отелло» в исполнении Остужева, я чувствовал, что главное — это радость огромной любви героя, а не трагедия убийства. И мне хотелось, чтобы сегодня зритель выходил из кино или театра полным сил и желаний, стремлений, а не подавленным и униженным, какое страшное, трагическое произведение ему ни пришлось бы смотреть.

Что касается лично меня, то мне не сразу удалось выразить пережитое, особенно если говорить о кинематографе. И когда Г. Егиазаров предложил мне сыграть ветерана войны в фильме «От зари до зари», я ощутил волнение и вместе с тем нерешительность. Смогу ли я? Но режиссер убедил меня согласиться на роль. Я подумал: если уж мне не удалось сыграть тех молодых моих сверстников, рядовых войны, то, может быть, смогу сыграть их такими, какими они стали сейчас, в теперешней нашей жизни. Герой фильма не стал большим человеком, работает у себя в селе, любит свое дело, отдает себя делу целиком и не думает, что ему за это дадут, а просто честно трудится. Встречи с фронтовыми друзьями для него как подтверждение личной внутренней правоты. Ведь там, на войне, они вместе познали нравственный закон, там они жили напряженной жизнью, там их корни. И это не только у него такая тяга к тому времени, а у всех воевавших.

Еще один вариант судьбы фронтовика довелось мне впоследствии сыграть у П. Тодоровского в картине «В день праздника».

— Анализируя характеры ваших героев в театре и в кино, замечаешь, что это люди очень скромные, если так можно выразиться, «рядовые жизни». И вместе с тем им присущ нравственный максимализм, который нередко приводит их к конфликтам семейным, производственным, даже к столкновению с законом. Но как бы ни относиться к этим героям, за каждым из них стоит своя правда, свое бескомпромиссное отношение к жизни, непоказная преданность избранному делу. В этом смысле мне кажется, и ваша недавняя работа в телевизионном фильме «Столкновение» вписывается в ряд сыгранных ранее персонажей, хотя в чем-то образ хирурга Наримантаса в этом ряду необычен.

— Я, честно говоря, боялся этой роли. Немало сомнений пришлось испытать и из-за профессии моего героя — ведь у хирургов свое особое мироощущение, свой подход к человеку. В тот день, когда надо было ехать на пробы, я был занят в спектакле. И тут произошло непредвиденное — спектакль отменили. Я поехал на пробы — и был утвержден на роль. Потом в течение полугода пришлось по нескольку раз в неделю ездить из Москвы в Вильнюс и обратно. Но я не ощущал усталости. Перед этим режиссер И. Фридберг посмотрел почти все мои работы и предложил необычное для меня решение этой роли. Я считаю — именно так должен работать режиссер с актером. Не просто — подходишь ты или не подходишь. Режиссер должен понять, что в тебе заложено, помочь актеру раскрыться по-новому.

— Но ведь, наверное, многое зависит и от самого актера. Важно, чтобы он был внутренне готов к поиску, к эксперименту. Необходимы, очевидно, и высокая актерская техника, профессионализм, которые делают режиссерский риск оправданным. Как вы вообще относитесь к актерскому профессионализму?

— Многие считают, что актер должен быть профессионалом в том смысле, что он обязан беспрерывно играть,

как теперь говорят «мелькать», из спектакля в спектакль, из картины в картину. Некоторые полагают, что нужно почаще, желательно каждый день, сниматься, — думают, что так их не забудут. Это «поточный» подход. Я считаю его в корне неверным. Актер — это профессия прежде всего духовная. «Мелькать» может каждый, а творить миг откровения в искусстве дано немногим. Когда я вспоминаю, например, о Добронравове — нам повезло, мы видели много замечательных артистов, — мне кажется, что сейчас мы уступаем ушедшему актерскому поколению прежде всего в богатстве внутреннего духовного потенциала.

Искусство — не завод, где имеешь дело с деталями, здесь работаешь с собственным сердцем, с душами зрителей, если хотите... Поэтому нельзя все рассчитать, но и нельзя быть вовсе нерасчетливым, полагать, что все сделается само собой. Надо научиться находить в себе то, что будет питать роль.

Ведь что такое, скажем, современный герой, о проблемах которого сейчас так много говорят? Он что, некая абстрактная модель? Нет. Черты этого героя есть во многих людях, и открываются они порой неожиданно.

Помню во время войны одного мальчишку — и трусоватого, и вроде бы малосимпатичного, а когда загорелся автомобиль со снарядами, бросился его тушить именно он. Человек многогранен, в нем заложены разные качества. Актер должен почувствовать и найти в себе самом то, что превалирует в человеке.

Самое интересное, когда обнаруживаешь в себе до поры скрытое и вдруг понадобившееся для строительства образа. Поэтому, когда мне иногда говорят, что я одинаков, это не совсем так, во всяком случае, я в каждой роли стремлюсь открыть что-то новое, и в этом для меня состоит перевоплощение. Меня совершенно не интересует внешнее перевоплощение, мне не важно, какой я внешне. Актер, по моему убеждению, — это его сердце, которое становится сердцем героя.

Вот я играю в «Старике» Горького... Это совсем другой, чужой человек. Есть ли в моей индивидуальности то зло, что сидит в нем? Возможно. И актеру надо выискивать это зло. Причем я решил, что оно будет, так сказать, «светлое» зло, зло с голубыми глазами, я встречал таких людей. Мне кажется, это современно, ведь зло сейчас прикрывается разными масками. И потому роль в «Старике» для меня на сегодняшнем этапе одна из самых интересных.

— Вы считаете, что понятие профессионализма трактуется сегодня обедненно. Вы не одиноки: подобные тревожные голоса слышатся и в критике. Что же происходит?

— Вероятно, нарушены какие-то изначальные основы актерской этики. Вот, например, в театре меня возмущает, когда шумят за кулисами. Но не все, к сожалению, понимают, что, как говорил Щепкин, театр — это святилище, священнодействуй в нем или убирайся вон. Мне кажется, такое понимание святости и чистоты искусства не всегда воспитано в молодом актере. А слово «профессионализм» для меня отчасти ассоциируется с конвейерным отштамповыванием образов. Это рождает то, что я называю «приблизиловкой». Выбегает актер на сцену или на съемочную площадку — а сердце его персонажа не бьется, он «изображает». В искусстве все должно быть с сердцем. Если ты сам равнодушен, равнодушными останутся и зрители. За духовность нужно бороться.

— Наверное, в конечном счете это борьба и за духовность зрителя?

— Искусство призвано возвращать человека к самому себе, ставить его перед самыми острыми, прямыми вопросами, не давать ему спрятаться от своей совести.

Люди, которых я играю в спектаклях и фильмах, это не я, я — не такой. И поэтому, когда мне пишут письма, благодарят, отождествляя меня и моих героев, я не знаю, что отвечать. Когда я играю Кэлина Абабия в «Святая святых», я каждый раз стараюсь отдать герою то лучшее, что есть во мне.

Для меня истинный профессионализм — это труд сердца. Надо влюбляться в своих зрителей, тянуться к ним, завоевывать их доверие, тогда оживет магия искусства. Я говорю об идеале, о той верхней точке, к которой надо стремиться...

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Сотрудничество во имя мира

Я родом из города Мюльгейма, расположенного в Рурской области. Напротив дома, в котором я живу, находится предприятие фирмы «Маннесман». Жизнь всего нашего города в значительной степени связана с этим заводом. Долгое время здесь днем и ночью шла погрузка труб, отправляемых в Советский Союз. Они предназначались для газопровода Западная Сибирь — Западная Европа.

Вот почему мне так интересна и близка тема документального фильма «Западная Сибирь — Западная Европа». Она интересна и близка многим жителям Рурской области, которые благодаря экономическому сотрудничеству с СССР имеют работу и кусок хлеба. Фильм ведь не случайно начинается с рассказа о безработице, охватившей страны Западной Европы. У нас в Руре об этом знают не понаслышке.

Я считаю, что для моих земляков было бы очень полезно посмотреть этот фильм. Он чрезвычайно насыщен важной информацией, дающей зрителю богатую пищу для размышлений. Ведь что мы чаще всего видим о Советском Союзе по нашему телевидению? Корреспондента, стоящего на фоне какого-нибудь московского здания и жонглирующего политическими слухами. Сама страна, ее достижения, ее люди, их радости и заботы остаются для зрителя бесконечно далекими. Фильм «Западная Сибирь — Западная Европа» помогает восполнить многие пробелы.

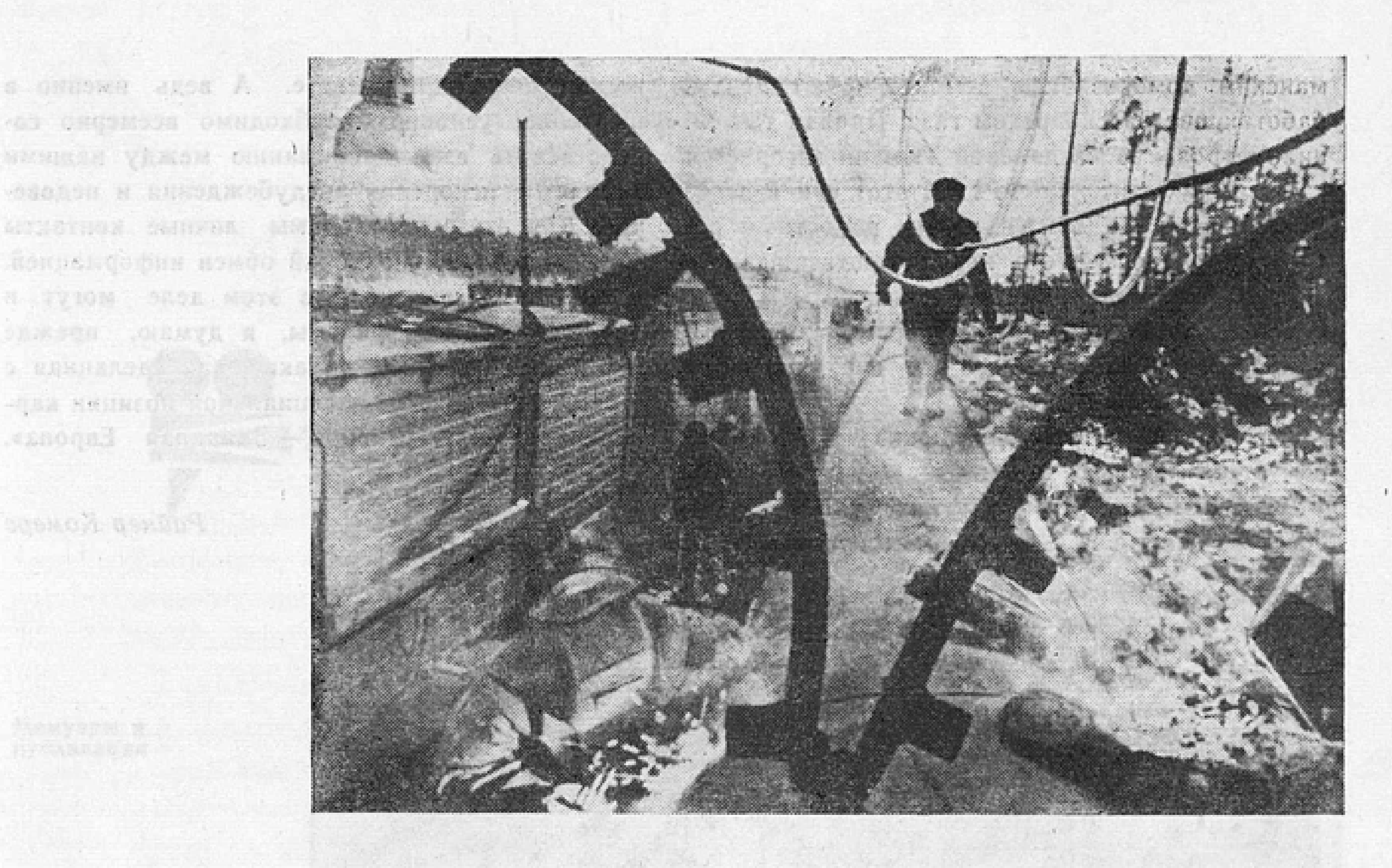
На жителей такой густонаселенной страны, как ФРГ, всегда огромное впечатление производят бескрайние просторы, гигантские расстояния Советского Союза. А меня они просто восторгают! К тому же я еще и давний поклонник Севера. Но картина природных условий и богатств Западной Сибири — не главное в фильме. Я благодарен создателям этой ленты за то, что они рассказали мне о людях, живущих в этом крае. О тех, кто добывает газ, кто сооружал газопровод в мою страну. Вообще в центре внимания режиссера — человек труда, его нелегкая, порой даже полная опасностей работа. Фильм «Западная Сибирь — Западная Европа» знакомит зрителей с действительно замечательными людьми, и это очень подкупает в нем. И даже невольно жалеешь о том, что экранная встреча с героями ленты оказалась столь непродолжительной.

Я уже говорил, что картина И. Григорьева несет в себе мощный заряд важной для нашего зрителя информации. Фильм, к примеру, наглядно и убедительно развенчивает утверждение, будто СССР — экономически малоразвитая страна. Участие западногерманских фирм в сооружении газопровода некоторые средства массовой информации у нас, скажем, подавали так, будто абсолютное большинство труб и оборудования для него поступало с Запада. А фильм убедительно доказывает, что Советский Союз в состоянии самостоятельно разрабатывать любую необходимую ему технологию и обеспечивать себя оборудованием. Картина ярко демонстрирует, на какие экономические и человеческие свершения способны советские люди. Поэтому-то и провалилось бессмысленное эмбарго, объявленное вашингтонской администрацией.

Фильм очень точно передает настроения западноевропейцев — как представителей деловых кругов, так и рабочих, — которые отвергли вредную и опасную идею экономических санкций. Ведь взамен сотрудничеству и добрососедству американцы навязывали нам курс на конфронтацию. Однако подавляющее большинство населения ФРГ было едино в своем неприятии бойкота. Это свидетельствует, на мой взгляд, о тех положительных сдвигах, которые произошли в сознании моих сограждан. Ведь во времена Аденауэра многие еще были ослеплены антикоммунистическими предрассудками и высту-

---

«ЗАПАДНАЯ СИБИРЬ — ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА»
Авторы сценария Б. Валов, И. Григорьев. Режиссер И. Григорьев. Оператор Ю. Александров. «Леннаучфильм», 1984.



«ЗАПАДНАЯ СИБИРЬ — ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА»

пали против сотрудничества. Я знаю об этом от своего отца. Он был инженером фирмы «Маннесман» и уже в те годы неоднократно ездил в Москву на деловые переговоры. Однако тогда еще весьма многочисленными были ряды тех, кто выступал за эмбарго и бойкоты. Газопровод Западная Сибирь — Западная Европа стал одним из символов мирной и взаимовыгодной международной торговли, способствующей ослаблению политической напряженности в мире. Именно таким он и показан в фильме.

Мне хотелось бы остановиться еще на одном аспекте, касающемся поступления в ФРГ природного газа из Сибири. На второй день своего пребывания в Москве я узнал, что в моем родном городе объявлена «смог-тревога» третьей степени. Это означает, что процент содержания ядовитых веществ в атмосфере достиг критической точки. В городе было запрещено движение частных автомобилей, ряд предприятий вынуждены были приостановить работу, по улицам носились машины «скорой помощи»... Загрязнение окружающей среды достигло в Рурской области угрожающих размеров. Так вот, природный газ в качестве источника энергии экологически намного «чище» угля или нефти, при сжигании которых образуется большое количество вредных отходов. Для нашей страны, где равновесие природы пугающе нарушено, это чрезвычайно важное обстоятельство. Быть может, благодаря сибирскому газу воздух в моем городе станет хоть немного чище.

Важно, чтобы документальная картина доходила не только до ума, но и до сердца зрителя. Для этого она должна нести заряд образной силы. Картина И. Григорьева, я убежден, тронет моих сограждан, простых трудовых людей. Разве может оставить равнодушным судьба начальника потока Героя Социалистического Труда Валентины Беляевой и ее семьи — впечатляющий рассказ о человеке долга.

Есть в картине еще один эпизод, который удивительно точно и эмоционально передает суть того, что мы называем взаимовыгодным экономическим сотрудничеством: западногер-

манским домохозяйкам демонстрируют плиты, работающие на сибирском газе. Пройдя тысячи километров, газ из далекой Тюмени загорается в квартирах жителей ФРГ. И этот синий всполох пламени становится самым радостным результатом показанного нам самоотверженного труда тысяч людей. Так грандиозный международный проект обретает конкретные, как бы даже осязаемые формы. Вот она, реальная польза для каждого.

Все мы знаем, что обстановка в сегодняшнем мире весьма сложная и напряженная. Я уже отмечал, что политику СССР наши средства массовой информации выставляют в весьма невыгодном свете. А ведь именно в нынешних условиях необходимо всемерно содействовать взаимопониманию между нашими народами, искореняя предубеждения и недоверие. Для этого необходимы личные контакты между людьми и широкий обмен информацией. Очень большую роль в этом деле могут и должны сыграть фильмы, я думаю, прежде всего документальные. Такие, как сделанная с четкой политической и социальной позиции картина «Западная Сибирь — Западная Европа».

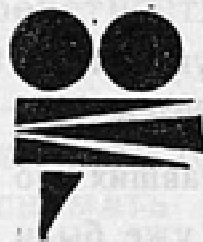
Райнер Комерс

Мюльгейм-на-Руре







теория и история

Мемуары и публикации

Сергей Урусевский: Все, и любовь, и ненависть, и радость, можно выразить самим изображением в сочетании с движением, ритмом, светом и главное — внутренним ощущением, горением, творческой взволнованностью оператора-художника

Издано о кинематографе

Фото А. Антипенко

Оператор в поисках образа

Публикуемые здесь записи Сергея Урусевского, обнаруженные в его бумагах, не датированы. Судя по фильмам, о которых идет речь, относятся они к началу 50-х годов. Урусевский еще не снял ни «Сорок первого», ни «Летят журавли», сделавших его имя широко известным, но по записям видно, что его творческие принципы уже были тогда вполне осознанны.

В высказываниях Урусевского проскальзывает неприязнь ко всякого рода «теориям», но при этом суждения его по-настоящему теоретичны. Урусевский не признавал теоретизирования абстрактного, оторванного от живого творчества, навязывающего ему извне привнесенные схемы. Можно не сомневаться, что те творческие открытия, которые сделал Урусевский, стали возможными именно потому, что он умел четко формулировать задачи, цели своей профессии, глубоко осмыслять их.

В оценке операторской работы Урусевский постоянно отказывается от внешних критериев. Операторская работа хороша тогда, когда она точно выражает внутреннюю суть произведения, когда сама эта суть глубока и серьезна.

Среди операторов до сих пор идут споры о том, что лучше: хорошо снять плохой фильм или плохо — хороший? Для Урусевского такая постановка вопроса изначально беспочвенна: хорошо снять можно только хороший фильм. Плохой фильм, даже если в нем оператор демонстрирует виртуознейшее владение ремеслом, не может быть снят хорошо. Операторская работа не может оцениваться вне целого — законченного фильма.

При жизни Урусевского упрекали в операторском эгоизме, в стремлении подчинить режиссера своим узкопрофессиональным задачам. Мнения эти опровергаются и анализом снятых Урусевским фильмов, и публикуемыми записями. Урусевский постоянно подчеркивает подчиненность своего образного решения общим художественным задачам фильма. Но при этом настаивает на том, что задачи эти могут и должны решаться средствами операторской профессии, располагающей своими особыми выразительными средствами. Он утверждает, что надо не снимать пейзажи и лица, а воплощать идейный замысел произведения.

Притом что работа оператора подчинена общему замыслу, Урусевский рассматривает ее как работу творческую, авторскую, дающую возможность выразить себя, свое отношение к жизни. В этом он верен традициям советской операторской школы.

Кроме того, публикуем воспоминания оператора Александра Антипенко (и фотографии из его своеобразного фотофильма) о лекции Сергея Павловича Урусевского во ВГИКе.

Сергей Урусевский: надо мыслить и видеть пластически

Только если оператор всем сердцем, всей трепетностью своего творческого состояния, не побоимся банального слова,— вдохновения будет создавать изображение, только тогда, когда он будет снимать не декорацию, построенную художником и наполненную актерами, а что-то третье — идею, когда само изображение как пластическое средство будет насыщено эмоционально, только тогда можно говорить, что есть основание для выражения на экране мысли автора. Конечно, процесс этот подчас очень подсознателен и трудно контролируем. Нельзя все привести к схеме передачи вроде: чопорный Петербург — в холодной гамме и творчество Мусоргского, овеянное пламенем крестьянских восстаний и пожаров,— в теплой. В огромной и решающей степени все зависит от личного таланта оператора как художника. Говорю это из опыта работы рядом работающих операторов-товарищей и своего личного.

Поменьше «теоретизировать». Побольше страстности. [...]

Какие бы гениальные эскизы ни были сделаны художниками, если не будет трепетного художника-оператора, из съемки ничего не выйдет.

Я говорю об этом не из чувства ущемленного авторского самолюбия оператора — «сочтемся славою». Но если мы действительно хотим разобраться в причинах, определяющих качество цвета, то в первую очередь нужно будет обратиться к основному художнику фильма — оператору, к новой профессии художников, возникшей с рождением самого кинематографа. И никакие повивальные бабки и консультации гениальных советчиков из смежных областей не смогут решить проблем изображения, в том числе цвета, пока сам оператор не встанет на ноги как художник.

Странно, что, казалось бы, о таких аксиомных вещах приходится говорить. Еще более странно, что такие мнения о профиле оператора как техника-фиксатора высказываются весьма авторитетными работниками кино.

Позволю себе высказать соображение, что цвет сейчас безусловно переоценивается. В то время как цвет такой же компонент изобразительного решения фильма, как свет, движение, ритм, мизансцена и прочее, и не больше. Происходит это по весьма простой причине — цвет является последним достижением техники. Техника наконец дала кино цвет. Естественно, цвет колоссально обогатил возможности эмоционального воздействия на зрителя. Естественно, что возникли не только технические (это само собой), но в первую очередь творческие проблемы изобразительных решений цветных фильмов. Но в поисках подхода к решению цвета, мне кажется, наметилась не только неправильная, но и вредная тенденция. Все чаще и чаще раздаются голоса о повысившейся роли художника в цветных картинах. На первый взгляд это кажется безусловно правильным. Но не правильнее ли сказать, что и режиссер, и в первую очередь оператор фильма и должен быть тем самым художником, роль которого, однако, не повысилась, но безусловно усложнилась.

Я не представляю себе только технического воспроизведения эскиза ху-

дожника оператором, что порочно, как мне кажется, в самой основе к тому же. Ведь оператор работает в совершенно ином материале, чем художник.

Две оценки оператора. «Хорошо сняты пейзажи», иногда — то же о портретах. Вместо того чтобы хотя бы коротко охарактеризовать работу Рапопорта в картине «Сельский врач», критик от неумного желания похвалить оператора сравнил его с Левитаном, думая, что способ хвалить оператора за пейзажи вполне апробирован, Левитан достаточно бесспорный художник. Критик не понимает, что, сравнивая в данной работе оператора с классиком русского пейзажа, он оказывает медвежью услугу. К счастью, ничего даже похожего в операторской работе Владимира Рапопорта нет.

Картина «Сельский врач» задумана автором и режиссером как прозаичный рассказ в нарочито обыденных условиях далекого уголка нашей Родины. Ничего необычного! Ничего исключительного! Это, казалось бы, положительное начало, но оно, мне кажется, превращается в свою противоположность. Становится утомительно, скучно от однотонной мелодии речи. Кроме того, и в изобразительной части, которая, как ни в какой другой картине, находится в тесном единстве с режиссерским замыслом, можно упрекнуть авторов в недооценке могучего фактора изобразительности. Изображение должно служить решению идеи, а не подчиняться только литературному иллюстрированию. Я имею в виду не насыщение картины красивыми пейзажами, а решение изобразительное по существу, поскольку мы имеем дело в первую очередь с кино как изобразительным искусством, а не способом по необходимости пассивно иллюстрировать фотографиями происходящее. Таким образом возникает вторая оценка операторской работы, которая все чаще и чаще начинает раздаваться:

«Не видно!», «Он не мешает!»

А Гоголя не видно?

А он не мешает?

«Мешает», но лишь в том случае, если нужен протокол с исходящими и проходящими кадрами.

Такое нарочито случайно подсмотренное, почти хроникальное решение в «Молодой гвардии» было закономерным. Сами изображаемые события и герои только что существовали, фильм поэтому является как бы документом. Однако перенесение этого приема на другие фильмы обедняет их. «Сельский врач»: единство изобразительной формы с драматургией, содержанием, манерой работы режиссера, но фильм обеднен изобразительно, поскольку совершенно исключает изображение как фактор воздействия, сводя его к пассивному фиксированию.

«Мусоргский»: примитивный замысел цветового решения — теплого и холодного. Совершенно никак не решены изобразительно зрительно-музыкальные образы, возникающие в момент творчества композитора. Только в игре актера зритель видит процесс творчества, процесс создания музыки, но в тот момент, когда появляется на экране зрительный образ сочиняемой композитором музыки, наступает резкое противоречие изображения с процессом творчества. Странно, что постановщики фильма, и в первую очередь операторы, не ставили себе подобной задачи: зрительный образ, возникающий у композитора, конечно, должен быть абсолютно ясен по мысли и конкретен, однако, конечно, он должен быть отличен.

В актерской игре хорошо передан момент творчества, созидания, когда Мусоргскому слышатся основные мелодии, что-то еще не вполне ясное и оформившееся. Однако изображение

буквально бьет по глазам своей фотографической конкретностью, ничего общего с музыкой не имеющей. Я имею в виду, конечно, не что-то размыто неясное или супрематическое, как сделана музыка Стравинского в «Фантазии» Диснея. Совершенно ясно, что Мусоргский вдохновляется безусловно конкретными событиями.

Возникающий у композитора в момент творчества, в момент сочинения музыки зрительный образ находится у него в полном единстве с сочиняемой им музыкой, и, показывая этот зрительный образ на экране, нужно сделать его единым с игрой актера.

Думаю, что авторам, постановщикам «Мусоргского» в начале работы над фильмом тоже не все было ясно до мельчайших подробностей. По-видимому, сначала была ясна только основная мысль будущей картины. По-видимому, только в процессе работы уточнялись, решались сцены и эпизоды. Через поиски и противоречия находилась форма произведения. Тем более непонятно, что эти же самые авторы, перенося процесс творчества на композитора, зрительный образ показывают со всей фотографически-документальной точностью, ничего общего не имеющей со страстной и романтической музыкой Мусоргского.

Кроме того, нельзя, как мне кажется, оперу, имеющую свою ярко выраженную специфическую форму, не считаясь с условностью театра, для которого и писалась музыка Мусоргского, произвольно переносить на натуру. Получается полное несоответствие формы музыкальной с формой зрительной. Это до физической боли бьет в глаза. Или саму натуру, в которой происходит действие, надо было снимать как-то иначе (романтичнее, поэтичнее).

Понимаю, что основной задачей постановщика был не показ процесса творчества, а показ средствами своего искусства музыканта-гражданина, демократа, борца. Тем не менее, поскольку в картине есть эти места, надо было найти хотя бы какие-то переходы.

Нельзя путать зрительный образ, возникающий у композитора в процессе написания музыки, со зрительным материалом — документом, вдохновившим художника на создание этого образа. Окружающая действительность — это материал, документ, а искусство, и в том числе музыка,— это образ. Образ музыкальный в сочетании со зрительным образом (в театре). Известно, что актеры МХАТа однажды попытались прочесть монологи из «Месяца в деревне» Тургенева в настоящем парке, и ничего из этого не вышло, так как текст, написанный для произнесения на сцене театра, вошел в неразрешимое противоречие с окружавшей их в этот момент действительностью. Хоть нужны были и тень березы, и скамеечка, но достаточно было возникнуть им, настоящим вместо нарисованных, как нарушалось единство слова с изображением.

Наивно предполагать, что процесс съемки есть процесс только осуществления замыслов, фиксации их. Нет! Съемочный процесс — это этап сугубо творческий, где продолжают решаться проблемы. Съемка — не итог всей подготовительной работы, а последний, самый ответственный и самый волнительный творческий процесс, последний этап в создании фильма.

Кино — искусство синтетическое. Влияние музыки и звука на изображение. Иногда звук уничтожает изображение. Например, озвучание под натуру в павильоне (исчезает глубина, пространство). [...]

Мало уделяется внимания второму плану, который больше рассматривается как фон. Обычно под работой со вторым планом подразумевают только

работу с групповкой или массовкой. А организация пейзажа?

Должно быть единство всех компонентов синтеза. И если во имя одной стороны заранее, сознательно, еще до съемок решаются пожертвовать другой, то нарушается единство, а тем самым не решается и постановочная задача. Фальшь влияет — и на «доминант»-сторону.

Известно, как широко пользовались классики русской литературы описанием природы, окружающей обстановки для создания настроения; через состояние природы — отношение автора. В литературе создавались и создаются совершенно осязаемые зрительные образы, а в кино, в этом изобразительном искусстве, некоторые мастера сознательно, как мне кажется, не пользуются этим могучим фактором эмоционального воздействия на зрителя, относясь к изобразительной стороне, как к печальной необходимости.

Поэтому только на первый взгляд кажется правильным утверждение, что и впредь мы будем снимать яркие и цветастые фильмы (Рошаль). Думаю, что мы будем снимать в первую очередь реалистические картины, насыщенные идейным содержанием, в которых изображение и цвет будут активно решать, а в значительной степени и определять это идейное звучание. Картины, разные по содержанию и жанру, будут по-разному и сниматься. Нельзя требовать только ярких картин, так же как нельзя требовать только прозаичных красок. Картина должна быть оптимистична и жизнеутверждающа по существу, но эпизоды о трудностях наших дел, трудностях и суровостях нашей жизни надо и реалистически показывать как суровые, монохромные и отнюдь не цветастые: «Для веселия планета наша мало оборудована. Надо вырвать радость у грядущих дней». [...]

Уже в драматургии должны быть заложены и учтены основы изобразительного решения фильма. Мне кажется, что автор, работающий для кинематографии, писать должен не вообще абстрактно с расчетом на дальнейшую работу режиссера, а писать для экрана. Поэтому он должен в процессе написания как бы «видеть на экране» свой будущий фильм. В этом и заключается вся специфика работы писателя-драматурга в кино. Если он обладает способностью зрительно просматривать создаваемый им сценарный план, то невольно и неизбежно писатель «учтет» все специфические особенности кино как искусства.

Изобразительную сторону нельзя оставлять для «специалистов»: писатель — режиссеру, а режиссер — оператору — художнику. Настоящее произведение киноискусства тогда только будет полноценным, если все средства выразительности будут активно использованы и учтены в самом начале работы, иначе это будет «экранизация». Это умеет делать в своих сценариях и картинах Довженко, умел Савченко.

Надо мыслить и видеть пластически. Самая ужасная похвала, когда говорят про снятую декорацию под натуру: «Как здорово! Совсем не отличить, как будто на натуре...» В то время как у натуры есть свои неповторимые качества активной жизни, действия, которые и надо показывать на экране. (Весна: сосульки, капель, ручьи, сползает снег, почки, птицы...)

Кино — искусство коллективное, синтетическое, но это не значит, что оно объединено в своих составных частях, в своих звеньях. По-видимому, ни в каком другом искусстве нет такого взаимного влияния одного звена на другое. По-видимому, ни в каком другом искусстве нет такого слияния этих звеньев. Без этого непременного усло-

вия, необходимого во всяком коллективном труде, не может вообще получиться картины. Режиссер является основной направляющей, координирующей силой. Однако это не значит, что режиссер все за всех делает. Или что остальные являются техническими воплотителями замыслов режиссера. Коллектив творческий! Коллектив, состоящий из целого ряда профессий, работающих над картиной и взаимно влияющих друг на друга. Однако не может одна профессия «заменить» другую. Это оркестр, в котором каждый инструмент в полную силу своего таланта ведет свою партию, сливающуюся в общем потоке, эмоционально воздействующем на зрителя. Поэтому глупо говорить об эскизах художников, по которым будто бы должен снимать оператор. Пока еще в природе этого нет. Да и никогда не будет. Можно только на бумаге, в пылу полемики утверждать такую нелепость, которая в жизни опровергается практикой любой съемочной группы. По всему по этому можно и должно, анализируя законченную картину, разделять компоненты, составляющие эту картину, и по-разному оценивать работы различных профессий, создавших единую, цельную вещь — картину. [...]

Обычно пейзажи включаются в картину как неизбежная необходимость определить время года, лирические отступления, подкладываются под песню, под музыку, как перебивка между эпизодами, как временной разрыв и пр., но редко как смысловой, эмоционально воздействующий на зрителя фактор. Сценарист-режиссер обычно следит за сюжетной линией, линией развития поведения героев, характеров и пр., но не думает о природе, состоянии кадра в целом, времени дня как активно действующих факторах. Это в большинстве картин отсутствует совершенно. Я имею в виду пейзаж не в отрыве от действующих лиц, не пейзаж как самостоятельное станковое произведение (это может быть тоже), но главным образом пейзаж как «второй план», который активно проходит в картине через все кадры от первого до последнего.

Природа у Толстого, Пушкина, Гоголя. Примеры из Гоголя:

«Как вы хороши, степи...»

«Чуден Днепр...» и пр.

Исключения: «Мичурин». Смерть жены (проход на голых деревьях с ветром). Похороны Боженко в «Щорсе», проход осенью Мичурина с женой на фоне желтой, золотой осени и пр. [...]

Еще одно определение качества операторской работы — «ровно снято». Техническое «качество» вместо оценки художественной работы.

Часто, не понимая специфической особенности кинематографа как искусства, переоценивают актера в фильме или, вернее, считают актера единственно способным выразить идею. Слов нет, актер, человек является главным материалом, но, в отличие от театра, кинематограф имеет свою специфику, свои возможности, которыми и надо пользоваться во всю ширь и в полную силу.

Снимать надо не декорацию и не актера, а что-то третье (основную идею, настроение). Оператор уже при прочтении литературного сценария «видит» будущий фильм. Конечно, это ви́дение не буквально, не во всех деталях, а подчас первое «ви́дение»: в процессе работы, продумывания даже и оно изменяется. Но все время идет творческий процесс воображаемого движения фильма на экране. Поэтому естественно, что работа оператора начинается не с того момента, когда он входит в павильон с построенной декорацией, а наоборот, приступая к работе с художниками, он передает им свое ви́дение, свои идеи, которые мож-

но осуществить отнюдь не в любой декорации. [...]

Конечно, в процессе работы с художником первоначальное «ви́дение» оператора может также измениться. А также, безусловно, и обогатиться, приобрести конкретную форму. Поэтому эскиз художника в творческом коллективе также не является, строго говоря, только эскизом художника, а в этом эскизе уже зафиксированы требования, идеи, основные пластические решения будущего фильма от лица и режиссера, и оператора, и художника.

Естественно, художник является автором сделанных им эскизов, но тем не менее в этих эскизах зафиксированы, выражены пластические идеи творческого коллектива — и режиссера, и оператора.

Эта коллективная форма работы — продукт нового искусства, искусства кинематографа. [...]

Все, и любовь, и ненависть, и радость, можно выразить самим изображением в сочетании с движением, ритмом, светом и главное — внутренним ощущением, горением, творческой взволнованностью оператора-художника.

Конечно, все это невозможно без теснейшего и органического слияния с работой режиссера и актера. И все это должно определяться чувством меры и чувством правды, несмотря на создаваемую пластическую гиперболу (может быть, свет и не бывает буквально таким, как он изображен на экране: например, лучи из окон в «Сельской учительнице» и в сцене примирения Василия с Авдотьей в фильме «Возвращение Василия Бортникова»).

К сожалению, многие режиссеры к стремлению оператора зрительными образами природы, второго плана, света и пр. отразить состояние сцены, состояние актера относятся по-барски, «всепонимающе», видят в этом лишь стремление оператора «блеснуть» фотографией или сорвать аплодисменты на просмотре в Доме кино. Кстати, и критика определяет качество работы оператора только по пейзажам и в лучшем случае по портретам. А общее определение — «хорошо снято» — понимают как какую-то абстракцию, рекламную упаковку или что-то в этом роде.

Драматургия — основа для работы оператора, а потом уже манера, стиль работы режиссера и пр. жанровые и стилевые особенности драматургии (и режиссуры). [...]

Считают, что где много природы, натуры или помпезной мишуры вроде балов, колонн, костюмов и прочего, там интересно и «выигрышно» для оператора, не понимая, что только драматургия — драматургия, специфичная для языка кино, киносценарий, учитывающий кино как специфику искусства, отличного от всех других (и театра в том числе), является основным мерилом в определении возможностей, заложенных для развернутой работы оператора над будущим фильмом.

«Идея... понятая, как должно, но не проведенная через собственную натуру, не получившая отпечаток вашей личности, есть мертвый капитал не только для поэтической, но и всякой литературной деятельности» (Белинский).

Это и об операторе, который не является только фиксатором замыслов режиссера и других. [...]

Конечно, качество операторской работы не определяется (в прямой зависимости) качеством драматургического материала. Любой высококачественный сценарий может быть плохо снят, но не может быть обратного положения.

От личных качеств оператора как художника зависит качество снятого фильма. Но на качество съемок, ка-

чество операторской работы влияет качество режиссерской работы (общая трактовка, мизансцены и прочее), качество работы художника (декорации), а также пока еще подчас качество организационной мобильности группы (начало съемок в точно назначенный час, оперативность в передвижении всей съемочной техники и пр. и пр.[1], не говоря уже о качестве пленки, количестве осветительных приборов на натуре, обработки материала лабораторией). [...]

Встреча Василия с Авдотьей («Возвращение Василия Бортникова») в начале финала на силуэтах. Когда не видно подробностей «переживаний», слез, рыданий и пр. Но звук, слова впотьмах в сочетании с трепетным жестом, движением актера — все это доносит до зрителя и степень накала эмоций, и всю мимику движения лица (мысленно).

Не видно!

Да! И не надо, чтобы было видно! Так как зритель таким образом активно вовлечен в события. Своим живым участием, воображением, мысленно он гораздо лучше сыграет за актера, чем сам актер это сможет сделать. Я в этом глубоко уверен. [...]

На экране эта сцена, решенная силуэтами, получилась более убедительной и сильной, чем на съемке, во время которой «все было видно».

Ни один жест, ни одна интонация, ни одно движение не были потеряны в игре Лукьянова и Медведевой.

Казалось бы, естественно утверждать, что в картине все должно быть видно. И уж, конечно, всегда должен быть виден актер, да еще к тому же действующий. Но это утверждение лишь формальное и бюрократичное, далекое и от настоящего искусства, и от природы; от жизни — тем более.

Нельзя систему Станиславского (актер всегда главное), рожденную практикой театра, переносить механически в кинематограф. Такое механическое перенесение превращает систему в догму.

Конечно, эти «затемнения» не должны быть в картине самодовлеющими как прием. Точно так же нельзя исходить и из «естественности» — «как бывает в жизни» — вопреки смыслу актерской игры и режиссерского решения (натурализм).

Все эти «решения» должны лечь органично в картину, оператор не может делать их изолированно от режиссера и актера. Поэтому должно быть взаимное творческое доверие, взаимопонимание людей разных профессий, тесно сотрудничающих в создании картины и стремящихся к одной цели.

Очень важны внутреннее чутье и художественный такт оператора в решении подобных сцен.

Это «не видно» никогда не должно возникать у зрителя, и потому оператор должен чувствовать ту «середину», при которой у зрителя не возникает неизбежный вопрос, а затем и чувство раздражения.

К концу съемок «Возвращения Василия Бортникова» такое взаимопонимание у меня установилось с Сергеем Лукьяновым, полное творческое доверие было на «Сельской учительнице» с Верой Петровной Марецкой; вспоминаю об этом как об идеале творческих взаимоотношений.

Публикация И. Урусевской, А. Липкова

---

[1] Это не значит, что оператор или идет на компромиссы, или «поет не своим голосом», теряет себя как творческую индивидуальность. Нет. Разговор идет о творческих решениях каждый раз новых, поскольку сталкиваешься с новым материалом, темой. И во-вторых, работая в коллективе, когда твоя работа является хоть и очень большой и во многом решающей, но частью общей работы коллектива, невозможно решать задачи абстрактно, не считаясь с творческими замыслами режиссера, не учитывая его манеры и особенностей работы с актером и способов и приемов в нахождении выразительности.

Несомненно, творческая манера оператора также влияет и на работу режиссера. И так в обогащении друг друга создается кинематографическое произведение. Я не говорю уже о том творческом контакте и взаимопонимании, которое необходимо между оператором и художником. — *Прим. С. Урусевского.*



Лекция Сергея Урусевского

Александр Антипенко

После завершения службы в армии в 1961 году я поступил во ВГИК на операторский факультет в мастерскую Бориса Израилевича Волчека.

В это время для нас, студентов-операторов, фамилия Урусевский была священно-кинематографической, его имя — у всех на устах: нас поражал операторский стиль фильмов «Летят журавли» и «Неотправленное письмо»; каждую снятую Урусевским картину мы изучали по курсам истории кино и кинооператорского мастерства. За время нашей учебы Урусевский ни разу не встречался со студентами: был занят на съемках картины «Я — Куба». Когда наш мастер сообщил нам, что Сергей Павлович согласился прийти к нам, мы с нетерпением стали ждать этого дня, этого часа...

В канун встречи состоялась премьера картины «Я — Куба» в Доме кино, вызвавшая бурные споры...

Вскоре просмотр фильма был назначен в актовом зале института. Долгожданное свидание с Урусевским состоялось в конце 1964 года. На встречу пришли студенты и преподаватели не только операторского, но и других факультетов. Многие принесли с собой фотоаппараты.

Я тоже пришел со своим стареньким «Зенитом», чтобы снять для себя Урусевского...

Аудитория переполнена. В окружении педагогов входит, смущаясь, Сергей Павлович. Борис Израилевич Волчек предложил ему занять кафедру, но Урусевский предпочел сесть за стол, выдержал паузу, пристально всмотрелся в студентов-фотографов (и просто студентов), перебросил взгляд на Волчека и начал говорить.

Речь шла не только о сугубо операторской технике — пленке, разных приборах, освещении, фильтрах, объективах, кинокамерах... Разговор был шире — о творческих взаимоотношениях оператора и режиссера, об активном проникновении операторского замысла в драматургию будущего фильма. Помню, он говорил, что они с режиссером Михаилом Калатозовым и поэтом-сценаристом Евгением Евтушенко задумали картину «Я — Куба» как поэтическое повествование, потому что оно им ближе других, и изображение при таком решении должно было играть одну из основных ролей. При этом совершенно необязательны бытовые детали и подробные психологические характеристики героев картины.

Не отрываясь от фотоаппарата, я слушал речь Сергея Павловича и снимал кульминационные моменты его взволнованного рассказа. Он очень экспрессивен, каждую свою мысль выражает зримо, и мне хотелось передать в снимках то, как в мимике и жестах Урусевского оживают мгновения поисков и находок, пережитых до съемок и на съемках фильмов... Я снимал редкие, удивительные мгновения и не мог оторвать глаз от кадрового окна фотоаппарата: жест, поворот головы, взмах руки, реакция на вопрос, ответ-экспромт...

Сергей Павлович рассказывал о том, как были сняты две архисложные панорамы в картине «Я — Куба» — «Буржуазия веселится» и «Похороны революционера». В этих панорамах Урусевский применил новаторские приспособления для достижения максимального эмоционального эффекта. Сложное композиционное построение дина-

мичных панорам необходимо было подчинить идее, художественному образу картины.

Тут он выразительно, одним махом снял пиджак и повесил его на спинку стула, подошел к доске и начертил схему динамичной панорамы в эпизоде «Похороны революционера».

Урусевский наглядно, как будто сейчас у него в руках была камера, показал, как «общался» с ней... Он рассказывал, как некоторые коллеги отговаривали его снимать положительных героев короткофокусным объективом 9,8 мм, ибо, как известно, этот объектив искажает лица... Аудитория затихла: конспектировали. Урусевский говорил, что это острота взгляда, а не искажение, и приводил в пример рисунки Матисса, графику Мазерееля, живопись Пикассо и Эль Греко. У этих художников, несравненных по остроте взгляда, — тоже как бы короткофокусный объектив...

Две кассеты я уже отснял. Больше пленки не было. Собрал у сокурсников несколько кассет с разночувствительной пленкой. И продолжал снимать. В то время я не думал, что на материале этих фотографий буду делать фильм, как не предполагал, что они будут обнародованы. И поэтому мне приятно было увидеть свои снимки, к сожалению, почему-то без указания автора, в книге об Урусевском «Угол зрения» М. Меркель.

Сергей Павлович тесно связывал изобразительное решение фильма «Я — Куба» с образностью поэзии и живописи, он монтировал в рассказе кинопроблемы и стихи, влюбленно говорил о Есенине и Маяковском.

Урусевский говорил, что Маяковский словами пользовался в полную силу, а мы, кинематографисты, зная огромную мощь изображения, часто рассуждаем, красиво или некрасиво снято. Оцениваем изображение лишь как хорошую или плохую упаковку...

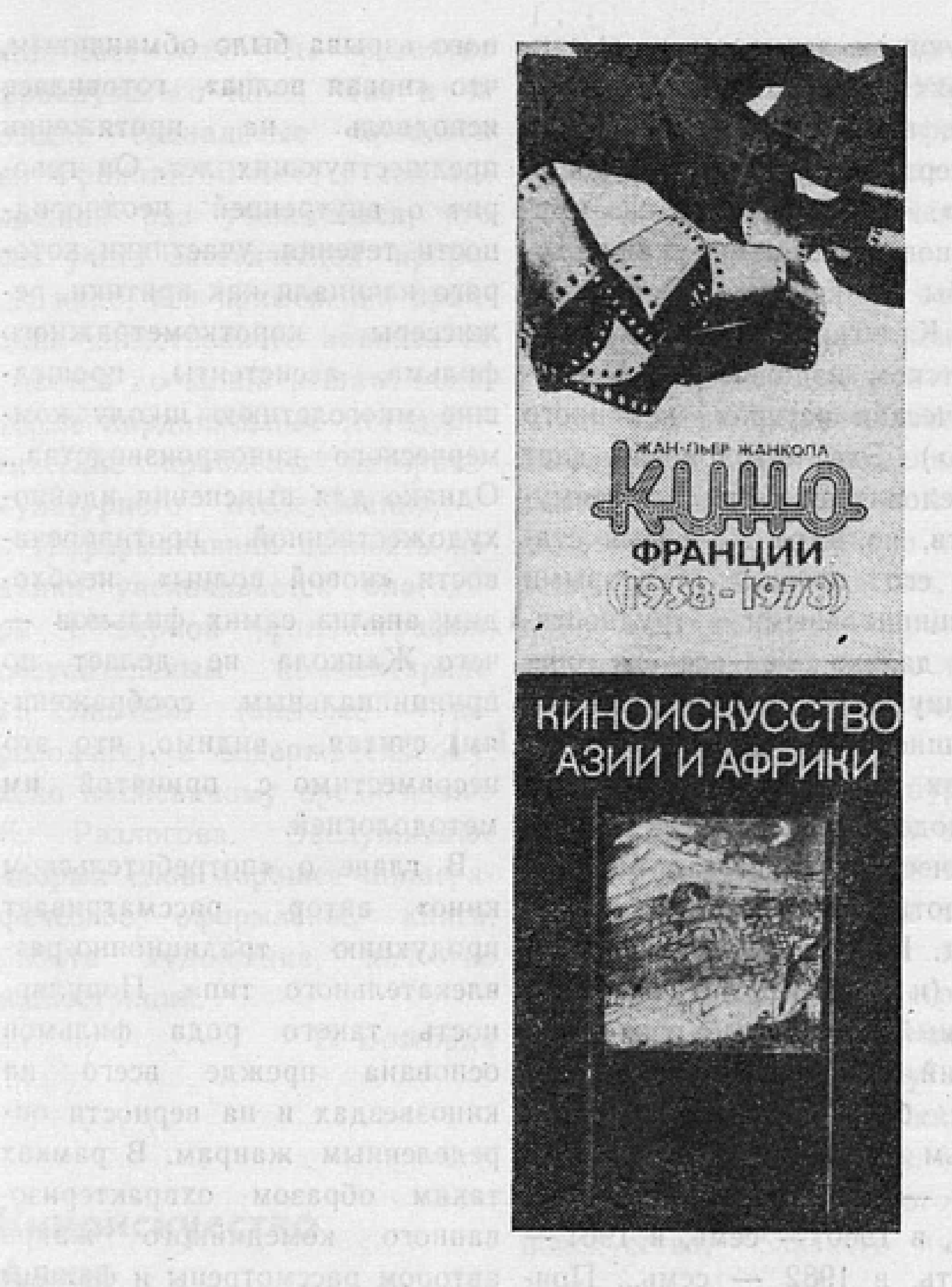
Заканчивая встречу, Сергей Павлович, сказал, что какая бы камера ни применялась, необходимое условие — внутренняя взволнованность, творческое возбуждение во время съемки. Если же этого волнения на съемке нет, если не участвует сердце, то какие предварительные разработки, какие расчеты о смене планов, ритма и прочего ни делались бы заранее, живого, трепетного, эмоционального изображения на экране не возникнет.

Кто-то задал вопрос Урусевскому: «Как вы придумываете операторские, изобразительные решения в своих фильмах?»

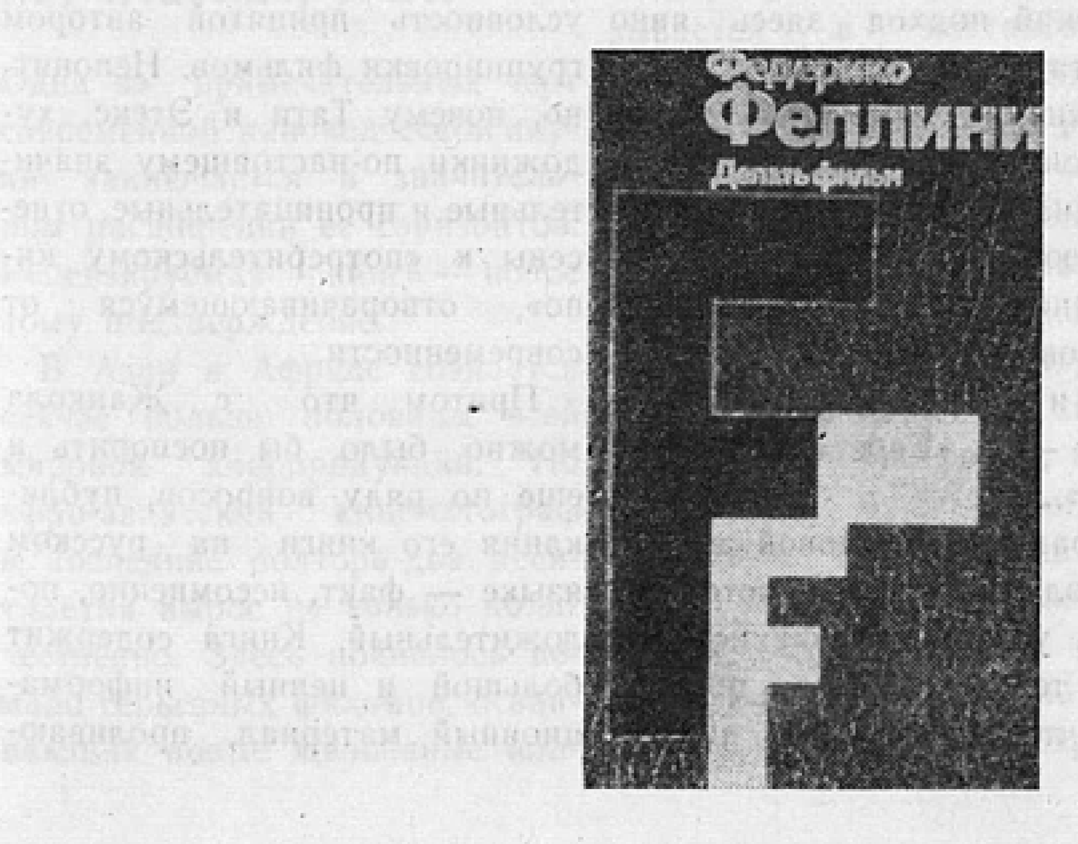
Сергей Павлович сидел расслабленный, уставший. Он неторопливо поднял очки, что-то вспоминая. Аудитория в тишине трепетно ждала. Наконец Урусевский сказал: когда он начинает картину, долго не знает, как ее будет снимать. Проходит много времени, прежде чем возникает какая-то ясность. Бывают эпизоды, которые неясны до последнего момента: так было с несколькими сценами «Неотправленного письма». Снимать уже надо, а образного решения нет. В фильме «Летят журавли» были придуманы сцены, которых не было в сценарии, — «Смерть Бориса» (вертящиеся березы) и «Попытка самоубийства Вероники». Очень долго не могли найти с Калатозовым решения этих эпизодов...

Мы покинули аудиторию необычайно взволнованные, переполненные новыми мыслями и впечатлениями.

На следующий день я проявил пленки. В этот же день после лекций напечатал с каждого кадра «контрольку» и начал раскладывать снимки по порядку — от начала встречи до финальных аплодисментов. Некоторые из фотографий я предлагаю вниманию читателей (см. с. 86).



издано о кинематографе



Жан-Пьер Жанкола. Кино Франции. Пятая Республика (1958—1978). М., «Радуга», 1984.

Книга Жан-Пьера Жанкола представляет собой опыт социологического анализа французской кинопродукции за двадцать лет. 1958 год знаменует собой важный поворотный пункт в истории современной Франции: конец Четвертой и начало Пятой Республики — поворот, который происходит в сложной политической обстановке. Примерно к этому же времени относятся и значительные перемены во французском кино: возникает движение, получившее наименование «новой волны». Вторая дата, 1978 год, взята произвольно и определяется только тем, что рукопись завершалась автором именно тогда. Последние разделы книги написаны несколько поспешно и невнятно — результат того, что Жанкола не хватало времени и исторической дистанции.

Каковы методологический подход и задачи автора книги?

Начнем с заглавия, которое в оригинале звучит не совсем обычно: не «Кино Франции», а «Кино французов». Уже здесь заложено зерно полемики с историко-киноведческими работами обычного типа, когда из потока кинопродукции выбираются наиболее значительные произведения и на их анализе строится концепция историко-художественного процесса. Что же касается Жанкола,

то он в своей книге стремится анализировать именно поток репертуарной продукции, его структуру, динамику, тенденции. Если он и выделяет фильмы или творческие фигуры, то не по их художественной значимости, а с точки зрения их характерности для тех или иных процессов экономического, социально-психологического или идеологического порядка.

Предпосылкой для такого подхода служит определенное понимание социокультурного феномена кино. Оно, по автору, является — и в гораздо большей степени, чем роман — «зеркалом, которое несут вдоль дороги» (слова Стендаля о романе). Но это зеркало отражает реальность отнюдь не беспристрастно. Кино и общество находятся в сложных, противоречивых взаимоотношениях. Экран оказывается одновременно и выразителем коллективных грез, представлений, идеалов — и мощным средством идеологического воздействия на зрителей. Содержание фильмов определяется господствующими в обществе идеями, но и сами экранные произведения влияют на формирование идей, вкусов, стиля жизни. Кинофильмы так или иначе «подделывают» реальность, но то, как и зачем они ее «подделывают», может нам очень много рассказать о природе общества и психологии зрителя, в данном случае — французского общества и французского зрителя.

Иначе говоря, Жанкола считает кино не объективным отражением реальности, а деформирующим зеркалом и, высчитывая «коэффициент деформации», надеется определить характер связей «кино — общество». Такой подход тоже имеет свою традицию: укажу хотя бы на книгу З. Кракауэра «От Калигари до Гитлера» (в советском издании — «Психологическая история немецкого кино»). Эта методология дает исследователю ряд преимуществ, но в то же время ставит его перед некоторыми принципиальными трудностями; далеко не все из них французскому автору удалось успешно преодолеть.

Как отмечает Жанкола, с приходом де Голля к власти количество фильмов о войне и Сопротивлении заметно возрастает. В этом факте автор видит (и вполне обоснованно) важный социально-психологический симптом. Если в 1957 году был снят всего один фильм на эту тему, а в 1958 — два, то в 1959 — девять, в 1960 — семь, в 1961 — девять, в 1982 — семь... Приводимые цифры действительно красноречивы, но чисто статистический подход здесь явно недостаточен. Фильмы о Сопротивлении — что это такое? Ведь они имели различную, порой диаметрально противоположную направленность: достаточно сравнить картины «Приговоренный к смерти бежал» и «Через Париж», «Беглецы» — и «Бабетта идет на войну»...

В разделе о «новой волне» Жанкола описывает исторические условия возникновения этого течения. Автор показывает, что впечатление внезапного взрыва было обманчивым, что «новая волна» готовилась исподволь на протяжении предшествующих лет. Он говорит о внутренней неоднородности течения, участники которого начинали как критики, режиссеры короткометражного фильма, ассистенты, прошедшие многолетнюю школу коммерческого кинопроизводства... Однако для выяснения идейно-художественной противоречивости «новой волны» необходим анализ самих фильмов — чего Жанкола не делает по принципиальным соображениям, считая, видимо, что это несовместимо с принятой им методологией.

В главе о «потребительском кино» автор рассматривает продукцию традиционно-развлекательного типа. Популярность такого рода фильмов основана прежде всего на кинозвездах и на верности определенным жанрам. В рамках таким образом охарактеризованного комедийного жанра автором рассмотрены и фильмы Тати, Этекса, де Брока и других. Здесь становится заметной условность принятой автором группировки фильмов. Непонятно, почему Тати и Этекс, художники по-настоящему значительные и проницательные, отнесены к «потребительскому кино», отворачивающемуся от современности.

Притом что с Жанкола можно было бы поспорить и еще по ряду вопросов, публикация его книги на русском языке — факт, несомненно, положительный. Книга содержит большой и ценный информационный материал, проливаю-

щий свет как на развитие французского кино, так и на общие социальные процессы во Франции. Вместе с тем мы лишний раз убеждаемся, что без учета эстетической природы кино, без применения принципа качественного анализа не удается до конца решить некоторые кардинальные методологические проблемы историко-культурного исследования.

Информативная ценность издания увеличивается благодаря обширной фильмографии, обстоятельным комментариям И. Эпштейн (она же — переводчик) и содержательному, ясно написанному предисловию К. Разлогова. Заслуживают добрых слов хорошее полиграфическое оформление книги, работа художника, качество иллюстраций.

В. Божович

Киноискусство Азии и Африки. М., «Наука», 1984.

Одна из примечательных черт современной киноведческой науки заключается в значительном расширении ее горизонтов. Рецензируемая книга — новое тому подтверждение.

В Азии и Африке создается сейчас больше половины всей мировой кинопродукции. Но афро-азиатский кинематограф в последние полтора-два десятилетия вырос не только количественно. Здесь появилось немало серьезных фильмов, освαивающих новые жизненные пласты, поднимающих острые общественные проблемы. Убедительные победы на кинофестивалях в Москве, Ташкенте, Карловых Варах, Канне, Венеции, Западном Берлине, Дели свидетельствуют и о значительном росте профессионального мастерства ведущих режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, представляющих кинематографии Азии и Африки. Их вклад в развитие и укрепление реалистических, гуманистических и демократических тенденций мирового кино становится значительнее год от года.

Не случайно многие буржуазные критики пытаются ослабить политическую действенность наиболее острых и художественно убедительных афро-азиатских фильмов, интегрировать их в буржуазную «массовую культуру», отторгнуть самых талантливых художников от национальных корней, оторвать от социалистического киноискусства, близкого им по духу.

Поэтому сегодня, когда на международной арене, как указывается в постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, происходит резкое, небывалое обострение борьбы двух общественных систем, двух полярно противоположных мировоззрений, нам особенно важно разобраться в той ситуации, которая сложилась в киноискусстве Азии и Африки, противопоставить буржуазному киноведению марксистский анализ афро-азиатского кино в его связях с социальными, экономическими и культурными явлениями, в контексте современной идеологической борьбы, в общем движении мирового кинематографа. На решение этих актуальных задач и нацелен коллективный труд «Киноискусство Азии и Африки».

Надо сказать, что перед составителем сборника С. Торопцевым стояла довольно сложная задача: объединить статьи о кинематографиях социалистических, капиталистических и развивающихся стран с работами обобщающего характера и исследованиями конкретных проблем, причем объединить так, чтобы они дали читателю четкое представление о сложностях и противоречиях кинематографического процесса в этих регионах.

Решению этой нелегкой задачи способствовала прежде всего вступительная статья В. Баскакова. Рассматривая кинематограф Азии и Африки в общем русле мирового кино, автор сосредоточил внимание на прогрессивных явлениях и особо подчеркнул значение традиций национальной культуры и плодотворного опыта мастеров советского экрана. В. Баскаков еще раз напомнил, что теоретико-методологическим принципом изучения зарубежного киноискусства, в том числе и экрана молодых, развивающихся государств, остается ленинская теория двух культур. «Только она, — пишет исследователь, — может помочь разобраться в развитии киноискусства в тех странах, в которых произошли революционные процессы, но вместе с тем еще сохранились большие и влиятельные в политическом и идеологическом плане слои мелкой и средней бур-

жуазии, а также разного рода реакционные религиозные и иные влиятельные группы, сопротивляющиеся социальным и культурным преобразованиям» (с. 6). Эта методология представлена во всех статьях сборника.

Н. Савицкий («Правда искусства — правда борьбы»), анализируя программу VII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки, дает четкое представление и о той социально-политической потребности, которая обусловила появление ташкентского киносмотра, и о его основных целях, и о том вкладе, который он вносит в развитие прогрессивного киноискусства планеты.

Р. Соболев внимательно рассматривает проблемы молодежи в кино развивающихся стран в статье «Гнев и печаль». Широко используя материалы Московских и Ташкентских фестивалей, автор дает широкую панораму движения киноискусства Азии и Африки от начала 60-х годов до наших дней.

Остальные работы сборника носят более локальный характер: они посвящены отдельным кинематографиям и мастерам. О тенденциях развития современного монгольского кино и, в частности, о возрождении в нем жанра мелодрамы пишет М. Черненко; актуальные вопросы индийского кинематографа рассматривают А. Липков и Ю. Корчагов; связь египетского кино с театральными традициями исследует А. Ризаева. Много нового дает читателю и статья С. Торопцева о типологии героев в китайском кино, равно как исследование И. Генс о традиционном жанре сёмингэки в творчестве крупного японского режиссера Ясудзиро Одзу. В сборник включены переводы двух сценариев, впервые публикуемых на русском языке: «Цубаки Сандзюро» Акиры Куросавы и «Горькая любовь» Бэй Хуа и Пэн Нина.

В условиях современной идеологической борьбы изучение кинематографа Азии и Африки — задача не только культуроведческая, но и политическая. Именно из этого исходило издательство «Наука», задумывая и готовя сборник «Киноискусство Азии и Африки», и то обстоятельство, что исследователи не ограничились узкоспециальной проблематикой, а рассмотрели ее в широком социально-историческом контексте, и обеспечило в первую очередь успех книги и определило ее заметное место в современной советской литературе о зарубежном кино.

Л. Будяк

Федерико Феллини. Делать фильм. М., «Искусство», 1984.

Откровенность этой книги восхищает. Впрочем, она способна кого-то и смутить...

Федерико Феллини, рассказывая здесь о своей жизни и о своих фильмах, виден весь, как он есть,— причудливый, многоцветный. Замкнутый в себе и нараспашку открытый миру, изнемогающий от самоанализа и упоенно поглощающий мгновенности бытия.

Собственная творящая природа то и дело его самого озадачивает, радует, бесит. Его самоанализ не ведает отдыха: он постоянно всматривается в свой такой непостижимый для него самого образ, не устает ему удивляться, на него негодовать, порой с ребячливой непосредственностью им похваляться. Назвать его мучеником было бы, думается, непрозорливо: сегодня редко увидишь человека, которому было бы наедине с собой так вот нескучно... Что это? Неужели самовлюбленность?

Уж не Нарцисс ли вы, синьор Федерико?

Если Нарцисс пришел бы в ярость от малого ветерка, потревожившего зеркальную поверхность, на которой покоится его изображение, то он, Феллини, как в некой ярмарочной комнате чудес и превращений, все меняет и меняет свои зеркала, все ищет и ищет в них свои новые лики.

В сущности, книга Феллини «Делать фильм» — очень веселая книга. Вся пронизанная каким-то простодушным и божественным юмором, она абсолютно свободна от застывшего самодовольства, от торжественности авгура.

Художническая сущность Феллини беспрецедентно своеобразна, потому что до изумления самодостаточна. Ему сверх меры хватает самого себя — он творит, кажется, вне каких бы то ни было притяжений и отталкиваний от иных творческих систем, творит в ликую-

щей свободе от влияний, в увлечении самим процессом созидания, игры. Не потому ли на страницах его книги просто не найти упоминаний о современных ему режиссерах: он никого не бранит, никем не восхищается — просто не упоминает.

Впрочем, одно исключение все же есть: это Роберто Росселлини. Феллини говорит о нем серьезно, глубоко, говорит о «его ощущении действительности, схваченной в постоянной трагичности — трагичности почти священной именно потому, что она маскируется мучительной обыденностью самых банальных поступков, самых распространенных привычек, самых простых вещей» (с. 53).

А еще Росселлини дорог ему тем, что он «жил жизнью своего фильма, относясь к ней как к удивительному приключению, которое нужно в одно и то же время и переживать и отображать» (с. 52) и научил тому же его, Феллини.

Книга «Делать фильм» — книга таких вот приключений, о которых автор, странный путешественник, терпеть не могущий покидать тесный треугольник Рим — Витербо — Остия, рассказывает столько увлекательного... Вообще он домосед: ему хорошо в пределах его города, в пределах собственной судьбы. Он лежачий камень — удивительный лежачий камень, из-под которого все струится и струится некий неиссякающий поток живой воды.

Феллини — счастливый человек, потому что для него кино — всегда нечто среднее «между дружеским пикником, цирковым аттракционом, путешествием в неведомое» (с. 182). «Любой фильм для меня — кусок моей жизни. Я не делаю различия между жизнью и работой; работа — это форма, образ жизни» (с. 182).

Муки? Конечно, как без них: фильм для него, по его словам,— «болезнь, которой нужно переболеть... какое-то несчастье, от которого надо поскорее избавиться» (с. 170), но кино «учит тебя узнавать людей, понимать их, добиваться, чтобы они поняли тебя, преодолевать психологические и языковые барьеры, всякие комплексы, тщеславие» (с. 175).

И еще. Феллини — счастливый человек, потому что он любит людей. Его книга полна набросков замечательных портретов тех, кто ему дорог. Это Джульетта Мазина. Это Росселлини, Пикассо, Тото, Анна Маньяни. Это старый клоун, куча друзей детства, великое множество соратников, сотрудников, трудяг на съемочной площадке... Он доверчив к ним, он ими увлекается, он к ним прочно привязан.

Свое искусство он понимает как некую в е с т ь, как некое послание от сердца художника к сердцу зрителя. Не в этой ли контактности, не в этой ли протянутой к нам, как дружеская рука, коммуникабельности заключен секрет обаяния его искусства?

Феллини не ищет одиночества.

Не станем повторять тезисов фундаментального послесловия к книге «Делать фильм», написанного К. М. Долговым. Позволим себе остаться верными непосредственному восприятию текста. Останемся лицом к лицу с художником, покоряющим нас своей открытостью — в пору дефицита душевности, в пору всевозможных «зажимов» в буржуазном обществе.

Ведь книга Феллини, прежде всего и больше всего посвященная кино, выходит за рамки «специальной литературы»: она становится аргументом в общем споре о человеке.

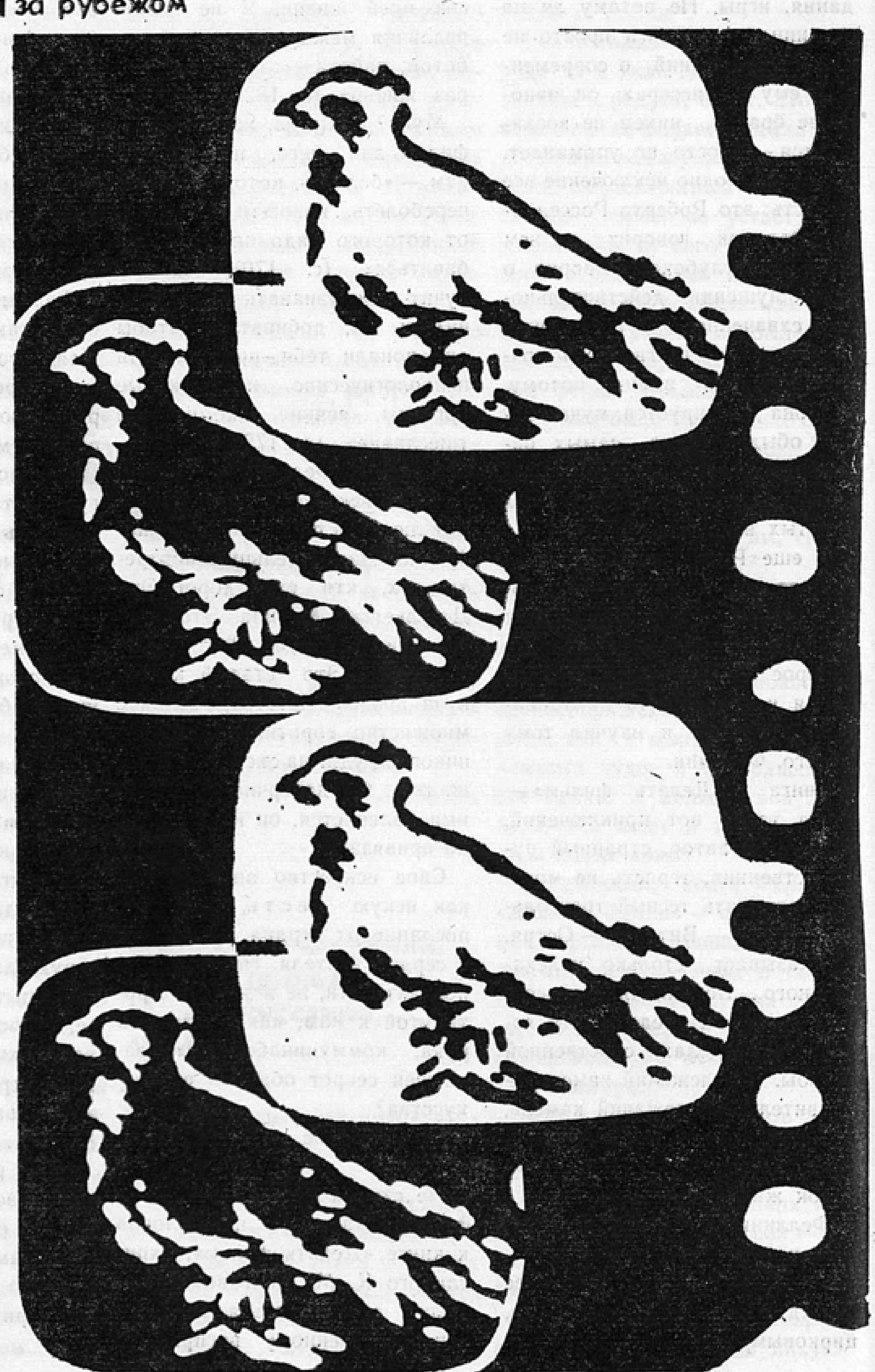
Феллини здесь старомоден и быть таковым не стесняется. Для него остаются непререкаемыми простые ценности — товарищество, любовь, узы родства, родные места, любимое дело.

Вот почему для режиссера-гуманиста так естественно ненавидеть и презирать фашизм, «извечные предпосылки» к которому, по словам Феллини, он «сумел разглядеть... в провинциализме, в неумении людей понять свои конкретные, реальные проблемы, в нежелании углублять — из-за лени, предрассудков, самомнения и соображений личного удобства — свои связи и отношения с жизнью. В том, как они кичатся своим невежеством, как стремятся утвердить себя или свою группу не с помощью силы, которую дают знания, способности, опыт, уважение к культуре, а посредством всяких уловок, хитрости, хвастовства, демонстрации не подлинных, а фальшивых добродетелей» (с. 166).

Еще раз повторим: Феллини — счастливый человек, потому что его искусство пропитано соками жизни — жизни, в которую он никогда не переставал верить.

В. Шитова

за рубежом



Размышления писателя об актуальных тенденциях в мировой кинопублицистике после фестиваля в Лейпциге

Статья о творчестве Ингмара Бергмана

«Звезды» мирового кино: Лино Вентура

Зарубежный фильм на нашем экране: «САМОЗАЩИТА» (Польша); «ПОВЕСТЬ О ДВУХ ГОРОДАХ» (Великобритания)

Синерама

Маршруты боевой кинопублицистики

Генрих Боровик

Документалистика, конечно же, опережает игровое кино в оперативности — это общеизвестно. Однако практика последних лет свидетельствует, что лучшие документальные фильмы на одном и том же тематическом материале нередко выгодно отличаются от игровых и в социально-психологическом осмыслении действительности, и порой даже — в ее художественном анализе. Тут все зависит от реального содержания тех глобальных процессов, которые происходят сегодня в разных видах искусства, где документалистика (ее приемы работы с фактом, ее мобильность, внешняя «беспристрастность» и пр.) становится базисом или, если хотите, генератором для возникновения новых жанров и направлений. Не стану подменять искусствоведов и браться за классификационный анализ — напомню лишь о таких значительных событиях в новейшем искусстве, как рождение (или, если говорить точнее, новый виток развития) документальной прозы, документальной драмы и т. п.

Есть еще один фактор, существенно трансформировавший современную кинопублицистику, — это телевидение.

Вот сейчас вы отложите в сторону эти заметки и обратитесь к телеэкрану, а там вам дадут возможность наблюдать за событиями, которые произошли час или два назад. При этом они хорошо сняты, эффектно сняты... Да, художнику в документальном кино стало, несомненно, труднее работать. А с другой стороны — «легче», потому что поток изобразительной информации, который идет с телеэкрана, заставляет художника самоопределиться и либо войти в этот поток и двигаться с ним, то есть быть репортером (а можно ведь быть очень хорошим, талантливым репортером), либо все-таки быть художником-документалистом, который не просто фиксирует, что происходит, но подмечает, как происходит, почему происходит, и еще дает зрителю возможность понять, во имя чего он, собственно, взялся за камеру. Иными словами, кинематографист в документальном кино может проявить свое отличие от репортера только в том случае, если он образно осмыслит и прочувствует то, что видел. Если пропустит события через свое сердце, через разум и постарается собственное, личностное восприятие передать зрителю. (Аналогичная ситуация возникла когда-то в живописи с изобретением фотографии — резче определился характер живописи: если художника может заменить техника, значит, перед ним стоят новые задачи...) Развитие телевидения особенно настоятельно поставило перед документалистикой вопрос о поисках путей неинформационной подачи материала. (В данном разговоре я не делю документалистов на кинодокументалистов и теледокументалистов, хотя в каждом случае, безусловно, есть своя специфика.)

Мне кажется, что в нашем документальном кино с усилением авторского начала, явления самого по себе, конечно, положительного, наметилась опасная тенденция: создаются документальные фильмы, зачастую представляющие собой лишь более или менее интересный рассказ ведущего (это может быть ведущий-автор или просто «голос за кадром»), иллюстрируемый более или менее интересным зрительным рядом. То есть речь идет просто о рассказе с иллюстрациями. А искусства на экране в этих случаях просто нет, нет тех монтажных столкновений, тех контрапунктов, которые сами по себе высекают мысль, будят чувство...

К счастью, есть и иные примеры, которые вселяют известный оптимизм — его, я полагаю, вы почувствовали с первых строк этих заметок. Есть прекрасные операторы, работающие с камерой, как истинные художники, и не

менее интересные режиссеры, которые ищут и находят новую и новую руду в лишь на первый взгляд перемытой породе приемов, методов и т. д. И — что особенно отрадно — совершенствование документального кино как искусства происходит не в лабораторных герметичных кинопытах, а в момент создания актуальных политических и социальных лент, без чего немыслимо само существование полноценной кинодокументалистики.

В возможностях документалистики я особенно утвердился, обогатившись впечатлениями, которые получил, работая председателем жюри документального конкурса XIII Московского международного кинофестиваля (о нем я писал на страницах «ИК») и членом жюри XXVII Лейпцигского международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения, состоявшегося в конце минувшего года.

Лейпцигский фестиваль, который через два года отметит свое тридцатилетие, стал одним из самых авторитетных форумов мировой документалистики, его популярность в среде прогрессивных экранных публицистов продолжает расти. Цифры в искусстве мало что значат, однако в данном случае и они могут многое прояснить: если на I кинофестиваль в Лейпциг прибыло всего 123 документалиста, то на XXVII около тысячи... В работе этого киносмотра в разное время принимали участие выдающиеся кинематографисты разных стран, лауреатами Лейпцига, обладателями «Золотого голубя», «Серебряного голубя» становились фильмы, в титрах которых стояли имена Михаила Ромма, Константина Симонова, Романа Кармена... Кармен называл Лейпцигский фестиваль школой прогрессивного документального кино мира. И действительно, за годы существования этого киносмотра, проходящего в просторном зале кинотеатра «Капитоль», здесь побывало около 10 тысяч деятелей кино и телевидения из 100 с лишним стран. Это означает, что в мире едва ли найдешь страну, занимающуюся кинопроизводством, которая не была бы представлена в Лейпциге. Многие участники этого фестиваля приезжают сюда, чтобы получить информацию о том, что происходит в мировой кинодокументалистике. Здесь, в залах и фойе «Капитоля», черпают они силы для своей дальнейшей работы. А работа эта — более чем трудна. Зачастую она требует жертв. Вспомним, как на лейпцигском киносмотре несколько лет назад состоялась международная премьера знаменитого голландского фильма «Тема: Сальвадор». Вы помните, что четырех сотрудников голландского телевидения, снимавших эту картину о жестоком произволе, чинимом сальвадорскими властями, убили по приказу тех, кто испугался экранных разоблачений. И когда в переполненном фестивальном зале закончился просмотр ленты, созданной на основе кадров, снятых этими мужественными документалистами, все присутствовавшие встали, чтобы в скорбном молчании почтить их память...

У Лейпцигского фестиваля много общего с кинофорумами в Москве и Ташкенте. И в первую очередь их, думается, сближает то, что к молодым кинематографиям, к тем, чьи первые шаги на экранном поприще весьма и весьма скромны, здесь относятся особенно внимательно. Организаторы лейпцигского смотра по праву могут гордиться тем, что именно ими в начале 60-х годов были поддержаны картины документалистов Кубы, без которых сегодня немыслимо представить мировой кинопроцесс. И весьма, я думаю, вероятно, что лет через 5—10 так же ярко, как сегодня кубинцы, смогут проявить себя кинематографисты Гвинеи-Бисау, Эфиопии, Анголы и других стран, лишь недавно впервые представивших свои фильмы в Москве и в Лейпциге.

Вот, скажем, документалисты Никарагуа. За годы, минувшие со времени свержения Сомосы, никарагуанский кинематограф обрел силы и, начав с хроникальных сюжетов, сейчас создает картины, в которых социальная зрелость и политический темперамент приходят на экран не просто в своеобразной аранжировке (что само по себе весьма ценно), а в гармоничных формах подлинного искусства кино. Так, «Золотого голубя» (в категории фильмов до 35 минут) была на последнем фестивале удостоена никарагуанская лента «Мы нарушаем тишину». Это произведение, социальная значимость которого неотделима от эстетической. Свойство, встречающееся в современной кино-

документалистике не так уж, к сожалению, часто...

Рассказывая об отряде добровольцев, вызвавшихся проложить телефонную связь в одном из глухих районов Никарагуа, режиссер Аргуэлло выводит картину за рамки локального документального очерка. Перед нами проходит вереница ярких портретов никарагуанцев — представителей народа, для которого понятие «свобода» стало непреложным фактором его исторической судьбы. Страна, представшая тут на экране, это, конечно, не вчерашняя и не позавчерашняя Никарагуа, о которой рассказывал лейпцигский смотр. Это Никарагуа сегодняшняя, Никарагуа завтрашняя... Картина полна удивительной энергии, оптимизма, юмора, здесь поют, здесь веселые, обаятельные лица, и все это, как мы понимаем, происходит в тот самый момент, когда рядом — стреляют, когда рядом — банды сомосовских головорезов и американских наемников, пытающихся потопить идею свободы в крови и страхе. Это трагическое по сути своей противоборство не заявлено здесь в прямых монтажных стыках, но оно, тем не менее, ощущается во всей атмосфере фильма, что производит большое впечатление.

На фестивале было несколько фильмов о Никарагуа, созданных кинематографистами разных стран; не умаляя достоинств тех лент, должен все же сказать, что 15-минутная черно-белая картина «Мы нарушаем тишину» дает, по-моему, наиболее полное представление о духовном облике народа Никарагуа, о его трудном, но, хочется верить, счастливом будущем. Своим революционным пафосом, нашедшим, я подчеркиваю, адекватное воплощение в выразительной кинематографической образности, картина Аргуэлло напомнила мне ставшие киноклассикой фильмы наших документалистов 20—30-х годов, и в частности ленты Дзиги Вертова. Подобное родство, конечно же, не случайно: трудности, переживаемые сегодня Никарагуа, сродни трудностям, что выпали на долю молодой Советской России и ее молодым летописцам. «У нас немало проблем, — говорил во время фестиваля директор Национального киноинститута Никарагуа Рамиро Лакайо, — аппаратура старая и часто выходит из строя, нелегко раздобыть запасные части. Трудно с пленкой... Однако наши кинематографисты — это большие идеалисты, которые берутся за работу с верой в общее дело». Мне нравятся эти люди, нравится их «идеализм» — этот вечный и благородный спутник социального прогресса.

Лейпцигский фестиваль-84 стал форумом боевого, наступательного кино. Его девиз «Фильмы мира — за мир во всем мире!» сейчас более чем актуален: обстановка на земном шаре тревожна, как никогда.

Кинематографисты со всей ответственностью воспринимают требования, предъявляемые искусству нашей драматической эпохой. Программа фестиваля показала стремление народов к мирной жизни, их активное желание отстоять планету для грядущих поколений. Причем характерно, что в большинстве лент воплощались эти идеи в формах и образах, лишенных пресной дидактики и плакатной упрощенности.

Не забыть тот мощный эмоциональный отклик, который вызвала в фестивальном зале японская картина «Сегодня из Хиросимы — выступления за жизнь», где о трагическом эхо атомных взрывов 1945 года рассказывают «хибакуся» — люди, пережившие ядерную бомбардировку.

Рассказ о прошлом предстал в этом фильме не как бесстрастный каталог минувших событий, а как взволнованный, пропущенный сквозь сердце и разум призыв не допустить трагедии в будущем.

Мы увидели несколько ярких, запомнившихся фильмов, посвященных классовой борьбе в странах капитала, забастовочному движению. Шведская картина «Последний корабль» познакомила с тяжелым положением рабочих крупной, прекрасно оборудованной судостроительной верфи, которую предприниматели вдруг решили закрыть: страна приспосабливается к условиям, диктуемым «Общим рынком». И в результате полторы тысячи человек выбрасывают на улицу. Авторы, рассказывающие эту невеселую историю, наделены точным классовым чутьем, они, несомненно, знают толк и в кинематографической образности, соединяя на экране официально-рекламную бодрость хозяев верфи, отмечающих спуск на воду последнего

судна, и лица престарелых рабочих, у которых нет никаких шансов найти новое место... Или, скажем, австралийский «Дневник одной забастовки», удостоенный «Серебряного голубя»,— динамичный, дающий пищу для социально-психологических обобщений репортаж о борьбе горняков, вызвавшей волну солидарности по всей стране. Тема, как вы понимаете, достаточно серьезна. Но вот одна из ключевых сцен фильма — спор забастовщиков с представителем администрации — вызвала в зале... громовой хохот: так публика реагировала на аргументы предпринимателя. Хохот! Заразительный, искренний смех сильных людей. Подобная реакция — лучшее свидетельство мастерства авторов «Дневника...», но она, согласитесь, многое говорит и о характере лейпцигской аудитории, об атмосфере фестиваля. Тут знают и ценят документальное кино, относятся к нему как к неотъемлемой части своего духовного и социального опыта.

Просмотры в лейпцигском «Капитоле» начинались в два часа дня, а заканчивались где-то около часа ночи. На большинстве картин, особенно вечером, — переполненный зал; люди стоят вдоль стен, сидят на полу... Интерес огромный. И еще меня порадовала очень точная реакция зала на то, что показывают. Это смотрят интернационалисты, смотрят сегодняшние приехавшие из разных точек планеты революционеры, смотрят люди социалистического общества.

Все, что теперь происходит в Чили или Никарагуа, Сальвадоре или Гватемале, — все их касается. Лично. Испытываешь гордость за то, какие люди воспитаны социалистическим обществом, идеями революции. А обсуждения фильмов после просмотров? Горячие, «кипящие», они тоже говорят о том, какой интерес у зрителей к проблемам мира, к заботам народов других стран, насколько они считают их своими.

Хочется, очень хочется, чтобы и у нас так же, как в «Капитоле», смотрели документальные фильмы. Это — важная задача... Хорошо, конечно, что во время XIII Московского фестиваля документальный конкурс перешел из маленького «Зарядья» в зал кинотеатра «Октябрь». Но это, я уверен, не предел: документальный конкурс вправе занять зал и побольше... Мне хочется, чтобы наш прокат серьезно задумался над тем, как дать широкую аудиторию документальному кинематографу. И чтобы наше телевидение предоставляло документальным фильмам лучшее экранное время.

Таким вот, как «Новоселье» — социологический телеочерк режиссера Игоря Беляева, удостоенный в Лейпциге очень почетной для публициста премии — имени Эгона-Эрвина Киша. Это честный, мастерски сделанный фильм о проблемах современного села. Успех картины Беляева утвердил меня во мнении, что документальная форма таит в себе массу возможностей для творческих поисков. Ну, что, казалось бы, можно придумать, когда в кадре в основном присутствует о чем-то рассказывающий человек? Посмотрите, как это делает Беляев! Вот он берет интервью у председателя колхоза во время работы, а тот с кем-то отчаянно спорит или, говоря проще, ругается в это время. Режиссер не вычленяет героя из привычной ему среды, из той атмосферы, которая его окружает и «работает» на него, раскрывает человеческий характер во всей полноте его жизненного объема. Вот в очередной раз интервью прерывается, герой фильма говорит по телефону, тут же с кем-то доругивается или кого-то дохваливает. А потом возвращается к интервьюеру: «Так о чем вы спрашивали?» Это действует потому, что ты веришь экрану при такой съемке. А когда вы аккуратненько сажаете человека, да он еще явно косит глазом куда-то в записочку, все, конечно, пропадает. Прежде всего пропадает правда. И убедительность.

Игорь Беляев ищет, постоянно ищет что-то новое, в этом — свойство истинного художника. А ведь как мешают развитию кинодокументалистики люди, бронебойно уверовавшие в собственное мастерство. И когда они с величавой неподвижностью делают очередную ленту, мы обречены на скуку, на повторение одного и того же — тех же примелькавшихся кадров, тех же статичных планов, тех же интонаций дикторского текста (хотя порой и нет недостатка в положительных откликах на такие картины). Надо об этом думать, надо это открыто обсуждать. Нам в наших

творческих поисках необходима бóльшая смелость. И тогда, наверное, то, о чем мы все мечтаем — большие залы для документального кино, большие аудитории для документального кино, — станет реальностью. Потому что здесь все зависит вначале от нас самих, от качества наших лент, а уж потом — от проката и подготовленности зрительской аудитории документальных фильмов.

Одна из доминант программы «Лейпцига-84» определялась темой, вдохновившей кинематографистов разных стран: 40-летие Победы над гитлеровской Германией. И глубоко символичным представляется мне тот факт, что два «Золотых голубя» (в категории фильмов свыше 35 минут) получили картины на одну, в сущности, тему — о борьбе с фашизмом. С фашизмом боролся легендарный герой ленты Марины Бабак и Игоря Ицкова «Маршал Жуков. Страницы биографии». Этой же благородной идее подчинена жизнь героев фильма молодых режиссеров из США Ноэля Брукнера, Мэри Дор и Сэма Силла «Справедливая борьба: бригада Авраама Линкольна на гражданской войне в Испании».

Для меня было большой радостью убедиться, что документальный рассказ о выдающемся советском полководце вызвал глубокий интерес у фестивальной публики. Конечно, каждый художник, работая над своим произведением, создает его прежде всего для своего народа. И поэтому восприятие любого фильма, особенно связанного с историей той или иной страны, может и должно быть различным в зависимости от того, где этот фильм показывают. Например, для моего коллеги по международному жюри Лейпцигского фестиваля, молодого режиссера из США, имя Жуков ничего не говорило, а уж названия таких городов, как, скажем Ельня или Ржев — вообще были неизвестны. И если впервые увиденные фотографии Жукова на экране меня заставили волноваться и радоваться за создателей фильма, то для некоторых моих коллег по жюри это могли быть просто «фото». Но все же создатели этой трудной и прекрасной картины добились того, что любой зритель — в том числе и зарубежный — увидел в герое картины не только яркую личность, но и тип русского характера, не приемлющего войну, но при первой же необходимости готового защищать Отечество.

Чрезвычайно интересен и американский фильм «Справедливая борьба: бригада Авраама Линкольна на гражданской войне в Испании». Перед нами проходят 11 человек, оставшихся в живых из тех 3200, составлявших знаменитую бригаду. Их никто не знает теперь в США, все о них забыли... Жизнь интербригадовцев после возвращения из Испании сложилась отнюдь не счастливо, однако они ни на миг не жалеют о минувшем. Как говорит на экране одна из героинь: «В жизни достаточно сделать одно благородное дело — и уже не страшно умирать. Мне умирать не страшно, потому что я воевала в Испании». Это рассказ о революции, о звездном часе интернационализма.

Самая, на мой взгляд, сильная сторона этого честного, значительного фильма состоит в том, что герои картины не только рассказывают о том, как они дрались с фашизмом, — нам дают возможность увидеть, как члены бригады участвовали в демонстрации против войны во Вьетнаме, как они сегодня участвуют в демонстрации против американского вмешательства в Никарагуа, против агрессии в Сальвадоре. Это честные люди, это честная Америка... После испанской войны их преследовали, во времена маккартизма особенно, кто-то попадал в тюрьму, кто-то лишался работы. Тем не менее они остались мужественными людьми. Эти 11 человек, которых мы видим в фильме, всю жизнь прошли под знаменем интернационализма, справедливости и борьбы с фашизмом — в любой из форм его проявления. Вот почему, может быть, недостаточно полно приведенное мной выше утверждение героини фильма: она и ее товарищи, встав однажды под знамя бригады Линкольна, всю оставшуюся жизнь продолжали благородное дело борьбы за свободу и демократию.

Есть в искусстве такой закон: мы обращаемся к судьбе одного человека тогда, когда она способна выразить судьбу народа. Еще раз я убедился в этом, посмотрев на фестивале картину голландского режиссера Мануса ван дер Кампа «Ким Фук» («Серебряный голубь»). Этот фильм меня потряс. Я знаю Вьетнам

очень хорошо, я знаю Америку, помню вьетнамскую войну, сам был в Ханое и в 1955, и в 1972 году во время так называемой «рождественской» бомбардировки и имел, казалось, все основания думать, что меня вряд ли смогут чем-то поразить фильмы о тех событиях. Но я был совершенно потрясен в общем-то бесхитростной картиной. Это история фотографии, сделанной 8 июля 1972 года при бомбардировке одной южновьетнамской деревушки американскими самолетами. В деревне не было партизан, военных объектов, а ее варварски бомбили с применением напалма... И на фотографии, обошедшей весь мир, запечатлены несколько вьетнамских ребятишек, которые бегут по асфальтированному шоссе, обожженные напалмом... И среди них девочка — нагая, она кричит от боли и страха... Эта девочка жива, ей сейчас двадцать два года. Ее зовут Ким Фук. Она живет в той самой деревне со своими родителями. Ким Фук — удивительной красоты молодая женщина. С огромными глазами, с прелестной застенчивой улыбкой.

Вот с этой прелестной застенчивой улыбкой она и рассказывает о том ужасе, который испытала тогда, когда бомбили ее деревню, поливали напалмом и когда она бежала с обожженной спиной. А диктор предупреждает, что вот сейчас она, ее мать и отец будут рассказывать о тех страшных днях, но имейте в виду, что у вьетнамцев, по обычаю, даже о самом страшном рассказывать полагается сдержанно и даже с улыбкой. Таковы традиции, элементы приличия... Так они и рассказывают. И когда видишь эту красоту, видишь улыбку Ким Фук, ловишь себя на мысли: «Слава богу, девочка выжила, она живет, она красива...» Но вот последние кадры этого фильма: мать делает Ким Фук массаж спины, и мы видим, что все ее тело в струпьях. Оказывается, она может работать всего часа полтора-два, потом у нее начинаются головные боли. В общем, она искалеченный на всю жизнь человек. И ты вдруг понимаешь, что когда в Америке говорят о «вьетнамском синдроме» и относят ту войну исключительно к прошлому, ты понимаешь, что все это чушь! Нет и не может быть такой временно́й границы, как нет ее для той же Ким Фук, потому что эта война всегда с нею — в ее глазах, в ее сердце, в ее боли. Знаменательно, что еще одна картина о Ким Фук («Мама, мама, почему мне так жарко?») демонстрировалась в Лейпциге и в советской программе, представленной для информационного показа. И это неудивительно. Маршруты прогрессивных документалистов мира определяет кардиограмма их сердец, чутко отзывающихся на чужую боль и чужое горе. Сделаны оба фильма в разных художественных манерах, и оба смотрятся с огромным волнением.

Та же вьетнамская война, а точнее, ее сегодняшние последствия, предстали во вьетнамском фильме «Американская трава»: оказывается, американцы разбрасывали с самолетов во Вьетнаме семена бурно растущей африканской травы, которая забивала все рисовые поля. И вот сейчас огромные пространства заросли этой буйной, не годной даже на корм скоту и вообще ни на что не годной травой. Что это — как не изощренное изуверство!.. Идя из прошлого, экран таким образом четко отражает сегодняшний мир. И когда говорят, что вот, мол, американцы страдают от того, что они потерпели во Вьетнаме поражение, я это расцениваю как не более чем лицемерную фигуру речи. Какой это, к черту, синдром, какие это страдания — по сравнению с тем, как страдали и страдают сегодня люди, которые были жертвами этой войны!

В голландском фильме есть еще один мотив, весьма знаменательный. У Ким Фук спрашивают: «Так что же, вы ненавидите американцев?» И она отвечает, что нет, что американцы принесли ей несчастье, но они ее и вылечили — американские врачи; и у меня нет ненависти к народу Америки. И Ким Фук даже попросила операторов, чтобы они закончили фильм не на грустной ноте, а показали в конце что-нибудь красивое. И тогда голос за кадром говорит: «А что может быть красивее вьетнамского заката?» И в кадре — закат, удивительный закат. Есть в этом какая-то тонкость и оптимистичность.

Ким Фук, как и многие другие, понимает, что есть д в е Америки. И когда в один из дней Лейпцигского фестиваля проходил митинг солидарности с Никарагуа, там выступали и никарагуанец Рамиро Лакайо, и американка Кри-

стина Чой. В этом тоже есть свой глубокий смысл...

Ценность как Московского, так и Лейпцигского фестиваля в том, что наряду с картинами, раскрывающими перед миром жизнь планеты в ее, я бы сказал, вулканических точках, экран предоставляет место и фильмам, исследующим пути становления и развития нового, социалистического общества. Я уже упомянул «Новоселье» Игоря Беляева. И мне в данной части разговора непременно хочется поделиться своими впечатлениями о картине режиссера из ГДР Фолькера Кеппа «Жизнь в Витштоке», удостоенной «Серебряного голубя».

Этот полуторачасовой фильм рассказывает о текстильной фабрике, открывшейся десять лет назад в маленьком городке Витштоке. На фабрику пришло работать много молодых девушек. Авторы включили в сферу своего внимания трех работниц и проследили их жизнь на протяжении этих десяти лет. Они рассказали о своих героинях очень подробно, мы почувствовали их характер, поняли их взгляды, узнали об их мечтах, улыбнулись вместе с ними и над ними — милыми сельскими девушками. Одна, например, говорила, что уйдет с фабрики через год, потому что ей здесь не нравится, и уж тем более она не намерена идти вверх по служебной лестнице, не нужно ей это... Другая, очень симпатичная особа, постоянно утверждала, что не намерена выходить замуж...

Кинематографисты возвращались к своим героиням несколько раз с интервалом примерно в два года. Я давно не видел столь интересного, по-настоящему захватывающего фильма. Не только в документальном, но, подчеркиваю, и в игровом кино. Потому что документалистам удалось не только рассказать о характерах этих девушек, но и показать развитие их характеров. Судьбы трех работниц вырисовываются без всякого нажима, так тонко и естественно, что у меня было ощущение, будто я прочел умную, хорошую книгу, честную, полную серьезных раздумий о серьезных жизненных проблемах... Я сопереживал героиням, и мне было приятно узнать, что та девушка, которая говорила, что ей на фабрике неинтересно, впоследствии стала начальником большого участка, сохранив при этом все свое обаяние и присущий ей юмор. Мне было очень интересно узнать, как сложится личная жизнь ее подруги, не намеревавшейся связывать себя брачными узами. Из фильма я узнал, что она вышла замуж, у нее теперь двое детей, прекрасная семья... Это все невероятно увлекает — как роман. Нет, правда, как будто Бальзака читаешь... И вместе с тем экран раскрывает именно наш, социалистический образ жизни, уклад, характер взаимоотношений, ему свойственный. Глубокая, волнующая работа.

Особо хочу отметить представленную на экране «Лейпцига-84» мультипликацию. Она еще раз подтвердила, сколько удивительных и часто непредсказуемых преимуществ у этого вида киноискусства. И — в политической публицистике. Тут в качестве примера можно привести прекрасную, смело могу утверждать, философскую и глубоко лирическую картину «Будет ласковый дождь», созданную ташкентским режиссером Назимом Туляходжаевым по мотивам Брэдбери. Узбекская лента получила «Золотого голубя». Так же, как мультфильм «Птица» болгарского режиссера Сотира Гелева. Он длится всего минуту. Перед нами птица, упорно, изо всех сил стремящаяся обрести свободу полета, взмахи ее крыльев то плавны, то резки. Но никак она не может справиться с ветром, который дует навстречу. Однако вот она, наконец-то, достигает желанной власти не только над своим телом, но, кажется, и над всей Вселенной — летит вольно и уверенно... И тут ракурс меняется, и мы с изумлением обнаруживаем, что боролась птица не с ураганными ветрами, не с буйной стихией, а с хилой воздушной струей вентилятора... Это не просто смешно, а полно глубокого смысла. Каждый волен подумать о себе: а не летит ли он сам «против вентилятора» и, полагая, что преодолевает расстояния, остается на месте... Приходит и иная мысль — о том, кто и зачем поставил этот вентилятор перед птицей. Смешной минутный фильм вызывает много жизненных ассоциаций.

Изящная, остроумная аллегория Гелева сразу же «поставила на свое место» такие фильмы, которые при внешней многозначительности остаются по сути дела пустышками. Напыщен-

ные кинодекларации ничего не дают ни уму ни сердцу и способны лишь сотрясать воздух...

Критерии действенности, убедительности возросли сегодня в кинодокументалистике, возросли как никогда. Действенность проявляет себя прежде всего в «обратной связи». И вопрос здесь не только в том, что мы сегодня (или завтра, или через месяц) узнаем о героической борьбе, скажем, никарагуанского народа, а в том также, что созданное художником в дальнейшем катализирует и эту борьбу, и в конечном итоге общественные процессы в мире. Для меня это бесспорно. Когда никарагуанские крестьяне видят на экране такие же проблемы и такую же борьбу, которую ведет другой народ, видят солидарность со своей борьбой со стороны, скажем, советского народа, народов других стран, — как можно говорить о том, что воздействия нет? Оно огромно. И оно еще более усиливается, если экран доносит не просто информацию, а художественный документ, тревожащий сердце и разум зрителя.

Такие фильмы подарил нам «Лейпциг-84». Таких произведений мы ждем от документального экрана XIV Московского кинофестиваля.

Ингмар Бергман: грани противоречий

Евгений Громов

Вот уже более четверти века творчество шведского режиссера Ингмара Бергмана вызывает самые разноречивые отзывы и оценки. Им безмерно восхищаются. Его напрочь отрицают. Бергмана называют глубоким критиком буржуазного общества, ниспровергателем конформистской морали. Но и эгоцентристом, холодным аналитиком человеческих пороков, декадентом Ясно, что эти и им подобные взаимоисключающие суждения возникают не на пустом месте. Произведения Бергмана, самое его мироощущение очень противоречивы по своей философско-идейной направленности. И эту противоречивость порою отчетливо сознает их автор, что, впрочем, ее не снимает...

В начале 60-х годов, когда Бергман, поставив «Земляничную поляну» и «Девичий источник», переживал медовый месяц своей славы, шведский киножурнал «Чаплин» выпустил знаменитый «антибергмановский» номер. В нем были опубликованы четыре разгромные статьи — три шведские и одна французская, подписанная никому не известным именем Эрнест Риффе. Отечественные оппоненты режиссера пространно доказывали, что при всей талантливости и мастерстве Бергмана он «говорит загадками», в его фильмах «много шуму и внешних эффектов», его религиозные взгляды негативны. Эрнест Риффе солидарен с этими оценками. Он тоже яростно бичует «презрение к человеку», высокомерие, холодность Бергмана, его «недостаточный контакт с внешним миром»: «Он одинок в своем пустом самочувствии, он — призрачная фигура, не способная ни любить, ни согревать...» [1]

Как сообщила в следующем номере редакция «Чаплин», под именем Эрнеста Риффе скрывался сам Бергман (его полное имя Эрнст Ингмар). И тогда, пишет шведский исследователь Вильгот Шёман, стало понятным, что данная статья — едкий памфлет, в котором режиссер высмеивает своих критиков. Но и не только памфлет, а и своеобразный акт самозащиты: «Ингмар Бергман швыряет обратно всю ругань, направленную против него. Но делает это тем сильнее, чем сильнее его сомнения в себе: статья насыщена пессимизмом и меланхолией, боязнью, что в оценках критиков многое оправданно» [2].

---

[1] Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969, с. 266—267.

[2] Там же, с. 267.



Эта мистификаторская статья — одно из немногих литературно-критических выступлений режиссера. Обычно он от таких выступлений воздерживается. Подобно Феллини, Бергман пишет, в соавторстве или самостоятельно, сценарии ко многим своим фильмам. Но в отличие от него он пока не написал книгу о своем творчестве и жизненном пути. Мешает «северная» сдержанность? Или просто не хватает времени? Скорее — второе. Бергман вполне откровенно рассказывает о себе в предисловии к сборнику своих сценариев. Более того, он, видимо, испытывает внутреннюю потребность высказаться, прояснить свою творческую позицию. Не случайно, несмотря на всю свою занятость, он довольно охотно дает долгие многочасовые интервью.

Стоит заметить, что такого рода интервью, а брать их не только искусство, но и наука, существенно отличаются от стереотипных газетных расспросов очередной знаменитости. Интервьюеры Бергма́на, тот же Шёман или Лайз-Лоун Маркер и Фредерика Дж. Маркер (они опубликовали в 1982 году в Кембридже книгу «Ингмар Бе́ргман: четыре десятилетия в театре»), ведут разговор с режиссером очень

целенаправленно и строго «на равных». Не навязывая ему своей собственной позиции, порою мягко полемизируя с ним, они умело создают доверительную атмосферу живого общения, в ходе которого их собеседник свободно и откровенно высказывает свои взгляды. Эти высказывания, особенно если сопоставлять их с произведениями Бергмана, которые зачастую носят исповеднический характер, дают богатый материал для понимания его философско-эстетического кредо. Богатый, хотя и не исчерпывающий.

Некоторые зарубежные искусствоведы, в чем сказывается буржуазная ограниченность их собственной мировоззренческой позиции, подчас обходят или затушевывают острые социальные проблемы, неминуемо всплывающие при анализе творческой деятельности столь сложного и противоречивого художника, каким является Ингмар Бергман. Да и сам режиссер в своих автохарактеристиках подобных проблем предпочитает обычно не касаться. Тем не менее мера его откровенности нередко поражает.

Так, один из лучших своих фильмов «Девичий источник» Бергман небрежно называет «духовной халтурой» и «убогим подражанием Куросаве». В его интервью нередко встречаются заявления, что он то-то и то-то не сумел выразить, доказать, воплотить, там-то ошибся, просчитался. А вот признание уже не столько эстетического, сколько этического порядка. «Первоначальным фоном фильма «Стыд» был показ страха. Я думал показать, как бы я вел себя в период нацизма, если бы Швеция была оккупирована, если бы на меня самого возлагалась ответственность за кого-то или если бы я просто был частным лицом, которому угрожает опасность, мог ли бы я проявить гражданское мужество против физического и психического насилия, войны нервов, которую несет оккупация. Продумав это, я пришел к выводу, что я и физически и психически труслив, за исключением тех моментов, когда впадаю в ярость. Но в ярость я впадаю на момент, а труслив постоянно. Во мне силен инстинкт самосохранения, но моя ярость может сообщить мне чисто физически изначальную храбрость. Это физиологическое явление. Но как бы я смог вынести долгую, изматывающую, холодную угрозу? Эта мысль давно занимает меня, и я до сих пор не готов ответить на этот вопрос»[3].

Да, весьма примечательное признание, многое проясняющее в мироощущении и творчестве режиссера. Гражданин благополучной Швеции, соблюдавшей во второй мировой войне крайне выгодный для нее нейтралитет, Бергман, родившийся в 1918 году, в юности не раз бывал в фашистской Германии. «Берлин, — скажет он впоследствии, — внушал мне какое-то удивительное чувство, производил впечатление чего-то демонического...»

Сталкивался с нацизмом он и в своей собственной стране, где было немало ревностных сторонников «третьего рейха». Даже после войны, начав работать в театре, Бергман вскоре убедился, что труппа делится на антифашистов и скрытых приверженцев Гитлера. Стоит подчеркнуть, что в вопросе, кому отдать свои симпатии, у Ингмара Бергмана не было колебаний. В молодости он испытал самые разные идеологические и политические воздействия, но нацизм в любых его формах и проявлениях отверг сразу и навсегда, что подтверждает все его творчество и, в частности, самый социально определенный фильм Бергмана — «Змеиное яйцо» (1977).

В этой картине показано зарождение фашизма, трактуемого художником как тотальное варварство, убивающее в своем зловещем движении все подлинно человеческое, доброе, в том числе, а может быть, и в первую очередь, в своих адептах. В фильме выведен страшный образ профессора медицины, экспериментирующего на живых людях ради «высших» евгенических, а проще говоря, расистских целей. Палачу в белом халате оказывают противодействие, с ним борется главный герой ленты, цирковой артист. Однако этот персонаж, хоть он и не лишен известной привлекательности, все же не внушает к себе большого уважения. Отягощенный различными комплексами, от которых у него основное лечение — алкоголь, он способен на яростный взрыв, на акт отчаянно-

---

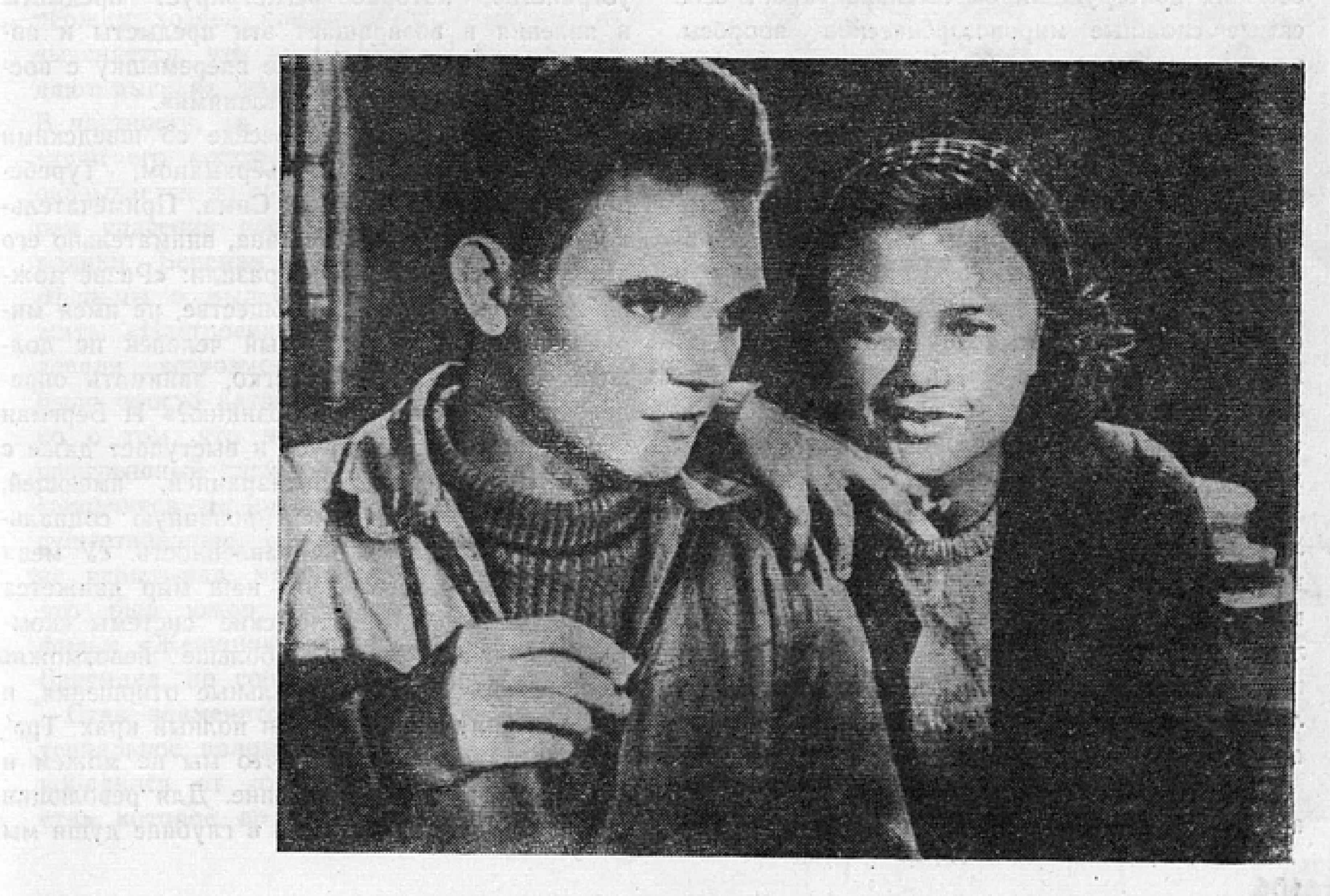
[3] Здесь и далее цитаты без указания источника взяты из сборника материалов «Бергман о Бергмане», русский перевод которого готовится к печати в издательстве «Радуга».

го мужества, но вряд ли — на активную и последовательную борьбу со злом.

Разумеется, неправомерно прямое отождествление экранного персонажа с его создателем. Но ведь в первом — так или иначе — преломляется мироощущение второго. Оно же целиком соткано из кричащих противоречий. Сочувствует ли Бергман «простому», «обыкновенному» человеку? Конечно, ибо это в традициях либеральной интеллигенции и выражено, например, в образах бродячих актеров, которые появляются у Бергмана в фильмах «Вечер шутов» и «Седьмая печать». Вместе с тем он — по сравнению с Чаплином или Феллини — зачастую более жестко, даже порою издевательски относится к слабостям и недостаткам «маленького человека». В данной связи нельзя не признать, что Бергман подчас дает основания для упреков в антигуманистичности, элитарной высокомерности. Героиня фильма «Лето с Моникой», девушка из народа, мила, добра, но и вульгарна, и не без подлинки, и совершенно бездуховна, одномерна. Главное же, что подобная бездуховность рассматривается Бергманом (не только в картине «Лето с Моникой») вне социальных, классовых условий, ее, бездуховность, порождающих, — как нечто изначально присущее человечеству в массе своей. Не рабочим или крестьянам, буржуазии мелкой или буржуазии крупной, а людям как людям, коль скоро они не входят в интеллектуальную когорту «избранных».

Было бы неверным считать Бергмана сознательным приверженцем элитарных концепций, например, испанского эстетика Ортеги-и-Гассет или немецкого социолога Адорно. Однако имя последнего не случайно называют при теоретическом анализе бергмановского творчества. С главою «франкфуртской школы» шведского режиссера объективно сближает как решительное неприятие «масс-культа», расхожего, коммерческого искусства, так и аристократическое презрение к «человеку толпы»,

«ЛЕТО С МОНИКОЙ»



боязнь его, что нередко оборачивается недоверием к глубинным потенциям народных масс. Но Бергман — не теоретик, а художник. И в его фильмах почти на каждое «да» приходится свое «нет»...

Бергман пытается осмыслить человеческую личность в понятиях фрейдистско-юнгианской психологии. Он часто говорит о «коллективных комплексах» — комплексах страха, вины, унижения, обуревающих якобы изначально род людской. Эти комплексы, по мнению Бергмана, поражают и художника. Тот, разумеется, не «маленький человек», но в силу своей особо тонкой душевной организации, «детскости» мироощущения, нравственной незащищенности он оказывается зачастую не в состоянии преодолеть такого рода комплексы, даже их осознавая. Одновременно Бергман указывает и на более «простые», социальные предпосылки, мешающие человеку быть человеком, а художнику творить свободно и вдохновенно. Это диктат буржуазного общества, власть денег, классовое неравенство. Мысль Бергмана бьется об острые углы разных идеологических и философских конструкций, он пытливо задает себе самые сложные мировоззренческие вопросы, на которые часто не находит удовлетворяющего его ответа. Но важно, что он эти вопросы задает.

Среди таких вопросов один, пожалуй, в наибольшей степени волнует режиссера. Как могут из рядовых и, казалось бы, вполне добропорядочных бюргеров вырастать калигулы и гитлеры? Действительно, это очень важный и сложный вопрос, им нередко задавались художники (и, разумеется, не только они) во всем мире. Глубоко и серьезно рассматривается он в фильме советского кинорежиссера Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». Но философско-этический и психологический анализ этой проблемы неотрывен от рассмотрения другого, не менее важного и сложного вопроса: как взращиваются и формируются люди, гитлеров ниспровергающие. К сожалению, этого второго вопроса Бергман, в отличие, скажем, от Ромма, почти не касается в своих фильмах.

Как художник и мыслитель, Ингмар Бергман во многом похож на Франца Кафку, которого числит в своих духовных учителях. Тот сочетал в себе категорическое неприятие буржуазного правопорядка, насилия и угнетения с мрачным социальным пессимизмом, приводящим его к полному неверию в исторический прогресс. Подобная философская позиция близка к той, которую отстаивали датский мыслитель Сёрен Кьеркегор и экзистенциалисты. Сам Кафка, правда, эту близость отрицал, считая себя «внеидеологичным» писателем, свободным от влияний каких бы то ни было политических систем и философских доктрин.

«Внеидеологичным» художником полагает себя и Бергман. «Я не позволяю насильно тянуть себя в ту или иную сторону. И не позволяю подгонять себя под ту или иную формулировку или систему, не позволяю вести себя туда, куда мне идти неинтересно. Мои основные воззрения заключаются в том, чтобы вообще не иметь никаких воззрений. Когда-то мое представление о мире было крайне догматичным, потом оно все больше и больше расшатывалось, а теперь его вообще больше не существует». И еще: «Я просто радарное устройство, которое регистрирует предметы и явления и возвращает эти предметы и явления в отраженной форме вперемешку с воспоминаниями, снами и фантазиями».

Эти слова сказаны в беседе со шведскими журналистами Стигом Бьёркманом, Туребеном Маннсом и Йунксом Сима. Примечательно, что собеседники Бергмана, внимательно его выслушав, решительно возразили: «Разве можно жить в современном обществе, не имея мировоззрения? Разве каждый человек не должен, даже если это нелегко, занимать определенную политическую позицию?» И Бергман тут же себя корректирует и выступает даже с целой политической декларацией, имеющей, впрочем, и вполне ориентированную социальную и философскую направленность. «У меня сильное предчувствие, что наш мир движется к закату. Наши политические системы скомпрометированы, и ими больше невозможно пользоваться. Наши социальные отношения, и извне, и изнутри, потерпели полный крах. Трагизм заключается в том, что мы не можем и не хотим менять направление. Для революции уже слишком поздно, да и в глубине души мы

не очень верим в ее позитивный эффект. Мир насекомых уже стоит у самых наших дверей, и в один прекрасный день ворвется в наше крайне индивидуалистическое существование. А что касается всего прочего, то тут я вполне обыкновенный социал-демократ».

«Все прочее» — это сугубо практическая жизнь. В ней Бергман, подобно едва ли не абсолютному большинству шведских деятелей культуры, придерживается либерально-реформистских установок социал-демократической партии, не будучи, впрочем, ее членом. В сущности, это пробуржуазная, конформистская позиция.

●

В коллизиях биографии и творческой судьбы Ингмара Бергмана отражаются противоречия положения либеральной интеллигенции в буржуазном обществе: ей очень хочется быть свободной от него, она постоянно декларирует эту свою свободу и столь же постоянно убеждается в ее иллюзорности, мнимости.

Придя в кино уже известным театральным режиссером, Бергман сначала получает поддержку хозяев кинобизнеса. А затем, когда выясняется, что поставленные им фильмы не дают высоких доходов, наступает охлаждение. В частности, на год был задержан выпуск на экран его картины «Летняя игра». Бергман оказывается на грани финансового краха. Якорем спасения послужил заказ на рекламные ролики. Бергман, великий Бергман делает «фильмы о мыле». А как иначе? Надо было жить. «Настроение было ужасным, меня одолевали всевозможные страхи, и положение было просто катастрофическое. Я думал только о том, что нужно написать коммерчески выигрышный сценарий к тому времени, когда закончится перерыв. Чтобы иметь средства к существованию. Никакой радости я при этом не испытывал, можете мне поверить. Скорее это был юмор висельника». Так появился фильм «Женщины ждут», не лучшее творение Бергмана, но собравшее приличную кассу.

Став знаменитостью и обретя прочное материальное положение, Бергман вроде бы освободился от «ощущения полной зависимости», которое, по его собственному признанию, владело им на первых порах. И действительно, степень его творческой свободы заметно возросла. Однако фактическая зависимость от буржуазного общества все равно осталась, хотя и выражалась теперь в более мягких и опосредованных формах. Ведь даже самый прославленный режиссер, работающий в условиях частного кинопроизводства, не может не считаться с существующей системой реализации и потребления художественной продукции. Сознательно или бессознательно, но он все же нередко вынужден идти на уступки коммерческому кино, хотя и презирает его, ненавидит. От таких уступок не уберегся и Бергман.

«ВЕЧЕР ШУТОВ»



Вместе с тем, подчеркивая свою независимость от массового потребителя, обывательских вкусов и потребностей, художник в буржуазном обществе начинает подчас работать как бы от противного — он стремится всячески подчеркнуть и продемонстрировать свою непохожесть на ремесленников от искусства и свободу от общественного мнения. Так возникают субъективные предпосылки эстетического снобизма, формальной изощренности, внутренняя, пусть порою и ясно не осознаваемая ориентация на некоего сугубо интеллектуального, «избранного» зрителя, который-де только и в состоянии понять гения. Так художник — подобное не раз происходило и с Бергманом — встает на путь элитарного, декадентского искусства, что дает ему ощущение личной свободы, незавербованности, а на деле означает уход от реальных конфликтов своего времени. И это тоже устраивает буржуазное общество. Оно заинтересовано в том, чтобы деполитизировать активных и авторитетных мастеров культуры и как бы выключить их из потока текущей социальной жизни.

Одиночество, «заброшенность» человека, бессмысленность и иррациональность его существования являются ведущими темами многих бергмановских фильмов. Обычно, и это сближает шведского режиссера с итальянцем Антониони периода 50—60-х годов, Бергман трактует тотальное отчуждение личности в фаталистическом духе, абстрактно-ригористически. Оно является для него «раковой опухолью» не столько частнособственнического, капиталистического строя, сколько человечества вообще, вне времени и социально-экономических условий. Подобная трактовка наиболее отчетливо выражена в фильмах «Персона», «Молчание» и особенно, пожалуй, в «Часе волка» — фильме, к тому же еще в переизбытке насыщенном фрейдистскими мотивами и символами. Действие его замкнуто на некоем странном заброшенном острове, где по воле случая оказались все персонажи. И все они тотально одиноки, несчастны, жестоки, у каждого, а в первую очередь у главного героя, художника, — изломанная, больная психика.

Здесь Бергман снова обращается к своей излюбленной теме — судьбе художника в буржуазном обществе. По мнению режиссера, отчуждение, деперсонализация особенно тяжело переживаются творческим индивидом. Чтобы полноценно работать в искусстве, надо идти к людям, находиться с ними в тесном душевном контакте. А это как раз самое трудное и даже невозможное. Невозможное в силу якобы перманентной враждебности людей к искусству, олицетворяемому фигурой художника, трудное в силу его собственной эгоцентричности, некоммуникабельности...

Заметим, что нечто подобное высказывали в своих фильмах и многие другие мастера зарубежного кино. Достаточно вспомнить здесь Федерико Феллини. Главный герой его знаменитого фильма «8½» (он произвел в свое время большое впечатление на Бергмана) кинорежиссер Гвидо Ансельми переживает тяжелый творческий кризис, из которого никак не может вырваться. Гвидо — образ во многом автобиографический, Феллини исповедуется с экрана, не только не утаивая, но обнажая раздирающие его противоречия и сомнения. Фильм пронизан самоиронией, сдобрен при всех своих модернистских изысках народным, «карнавальным» юмором. В нем явственно звучат и пессимистические ноты, но он не лишен жизнелюбивых мотивов. Бергман же в своих картинах о творческих людях более негативен, мрачен. У него получается, что художнику, если он не хочет тратить свой талант всуе, остается либо «молчание», полный отказ от творческой деятельности («Персона»), либо физическая смерть, которая и постигает героя ленты «Час волка». Впрочем, тут нет «либо». И то, и другое, в сущности, гибель для творческой личности. Альтернативы же вроде бы и не существует...

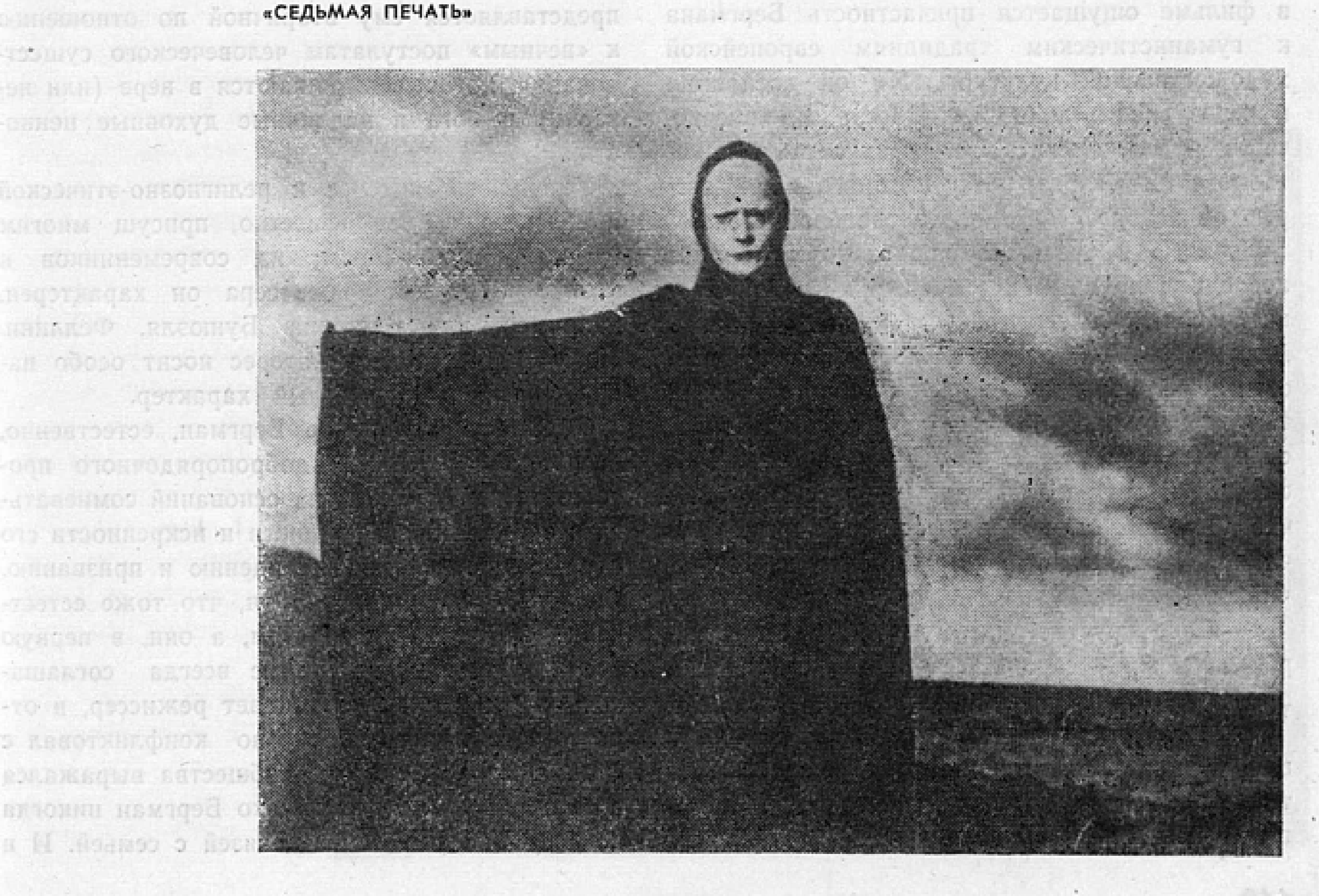
Глобальный и, как мне кажется, несколько спекулятивный пессимизм Бергмана оборачивается нередко своего рода эстетизацией отчуждения, что отрицательно сказывается на художественном уровне отдельных его работ. Смотреть картину «Час волка» — она, кстати, телевизионная — сущее наказание. И это — несмотря на замечательный исполнительский ансамбль, в котором блистают любимые бергмановские актеры Макс фон Зюдов и Лив Ульман. Однако действие развивается вяло,

фильм монотонен, а его язык откровенно компилятивен — странная смесь немецкого экспрессионизма, Хичкока, Бунюэля...

Мне могут возразить: Бергман, что он не раз декларировал, вообще является режиссером, склонным к творческим заимствованиям по принципу «беру свое всюду, где нахожу». Это верно, и это не вызывает возражений, пока и поскольку речь идет именно о творческих заимствованиях, — когда в итоге рождается новое художественное качество, та глубоко оригинальная бергмановская поэтика, с характерным для нее сцеплением реального и ирреального, условного и жизнеподобного. Но в фильме «Час волка», а отчасти и в «Персоне», в картине «Как в зеркале́», в «Параде марионеток» «чужое» отнюдь не всегда становится «своим». Не исключено, правда, что Бергман, великий мистификатор, идет порою и на сознательное цитирование киноклассики с целью некоторого ее пародирования. Так или иначе, но те его фильмы, в которых он слишком рьяно следует постулатам кафкианско-экзистенциалистской эстетики и фрейдистско-юнгианской психологии, носят во многом иллюстративный, рассудочный характер. Они, конечно, противоположны коммерческому кинематографу, «масс-культу», но являются произведениями сугубо элитарного типа, декадентски ущербными.

Другой вопрос, что к этим произведениям не сводится Бергман-художник, как не сводится к экзистенциализму и фрейдизму его мировоззрение. Мощной силой своей творческой интуиции он нередко раздвигает узкие рамки идеалистических философских концепций. Так произошло в фильме, который уже стал киноклассикой, в «Земляничной поляне» (1957). Вместе со своим героем, престарелым профессором Боргом, режиссер размышляет о сложных проблемах человеческой жизни, об ответственности личности перед самой собой и людьми. Эта жизнь становится бессмысленной, тщетной, если из нее уходят любовь, состра-

«СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ»



дание, привязанность. Простые человеческие чувства? Но такие ли уж они простые? Самое худшее, что есть в человеке, это, говорит Бергман устами одного из своих персонажей, «эгоизм, черствость, холодность, равнодушие». В фильме глубоко вскрывается губительная сущность человеческой пассивности, развенчиваются эгоцентризм и индивидуализм.

Спору нет, и в этом, одном из лучших бергмановских творений, звучат, как и у Феллини в фильме «$8^1/_2$», пессимистические ноты. Душевное прозрение приходит к профессору Боргу слишком поздно, на пороге смерти, когда уже ничего нельзя изменить, кардинально поправить. Людям, полагает Бергман, вообще свойственно опаздывать с прозрением. Трагически опаздывать, а то и вовсе оставаться слепыми. Но это пессимизм иного толка, чем тот, который присущ «Часу волка» или «Молчанию». В «Земляничной поляне» он пронизан чеховской болью и тоской по солнечным далям нашего детства, по жизни светлой и чистой. Тоской, в которой, однако, нет чеховской веры в лучшее будущее человечества. И все же в фильме ощущается причастность Бергмана к гуманистическим традициям европейской художественной культуры. Их он воспринял и через своего любимого Ибсена, и, конечно, через русскую классику, через весьма почитаемого им Чехова, пьесу которого «Три сестры» он не раз ставил на театральной сцене.

Печалью и тревогой пронизано и одно из последних крупных произведений Бергмана — пятичасовой телевизионный фильм «Фанни и Александр». Действие этой ленты разворачивается в начале нынешнего века; тем более симптоматичны слова, которые режиссер вкладывает в уста близкого ему по духу персонажа — старого и мудрого Исака Якоби. (Напомним, что Исаком звали и профессора Борга. Случайное совпадение? Возможно, что и не случайное...)

«— Тебе грустно, потому что ты стал старым, Исак? — спрашивает Якоби его давняя приятельница и любовница Хелена.

— Нет. Просто такое впечатление, будто все вокруг портится, становится страшнее. Портится погода, портятся люди, страшнее становятся машины, страшнее войны. Границы взорваны, и все то, что не имеет названия, расползается по миру, и остановить это не удастся. Тогда уж лучше умереть».

Далее эти мысли даются через призму восприятия юного героя фильма Александра, которому режиссер придал некоторые автобиографические черты. «Исак говорил мне: человек кажется маленьким и незначительным, но в нем скрываются бездны, небеса и вечность. Хуже всего, что человек не сознает своего величия. Хуже всего, что он живет, видя только свою незначительность. Слишком редко он использует свои возможности — вот так сказал однажды дядя Исак, когда я болел корью».

Здесь мы снова возвращаемся к вопросу, который ставит перед собой Бергман едва ли не с первых своих фильмов. Почему человек не реализует заложенные в нем внутренние потенции — «слишком редко использует свои возможности»? Ответ на него Бергман ищет преимущественно в метафизически-психологической сфере, взятой зачастую в неоправданном отвлечении от конкретной социальной практики. Более того, самая эта практика представляется ему вторичной по отношению к «вечным» постулатам человеческого существования, которые выражаются в вере (или неверии) в бога и надличные духовные ценности...

Устойчивый интерес к религиозно-этической проблематике, как известно, присущ многим крупным художникам; из современников и коллег шведского режиссера он характерен, например, для Брессона, Бунюэля, Феллини. Но у Бергмана этот интерес носит особо напряженный и личностный характер.

Сын пастора, Ингмар Бергман, естественно, воспитывался в духе добропорядочного протестантства. Нет никаких оснований сомневаться в субъективной честности и искренности его отца, священника по убеждению и призванию. Свои взгляды и понятия он, что тоже естественно, хотел привить детям, а они, в первую очередь Ингмар, далеко не всегда соглашались с отцом. Как вспоминает режиссер, в отрочестве и юности он сильно конфликтовал с семьей. Его бунт против общества выражался в бунте против отца. Однако Бергман никогда не разрывал решительно связей с семьей. И в

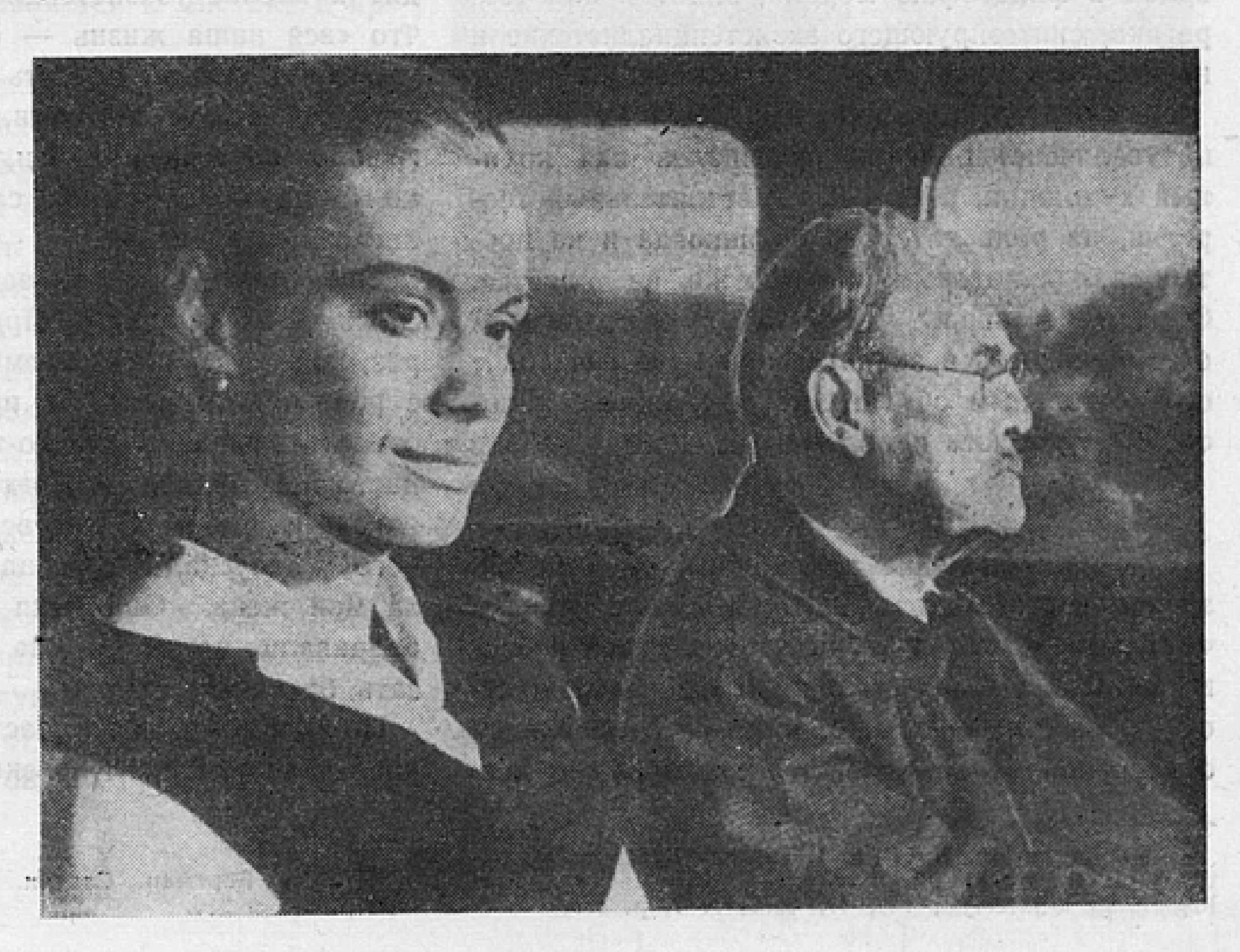
свои зрелые годы он поддерживает добрые отношения с отцом, даже консультируется с ним в ходе работы над фильмом «Причастие». Там главным героем является провинциальный пастор, изображаемый отнюдь не без симпатии. Это глубокий и добрый человек, хотя и разочаровавшийся в своей вере. В то же время он не находит сил решительно порвать с нею, восстать против бога. Вероятно, Бергман придал пастору из «Причастия» какие-то черты своего отца, но в принципе первый является чисто художественным образом. В «Фанни и Александре» выведен гротесково-сатирический образ злого и мстительного епископа Эдварда Вергеруса. Но опять-таки у нас нет никаких оснований считать его прототипом Бергмана-старшего.

Словом, не надо переоценивать тот факт, что создатель «Земляничной поляны» является сыном священника. Однако этот факт нельзя и недооценивать. Как-никак, но первые свои понятия о мире и людях будущий режиссер получил в весьма религиозной семье. И даже тогда, когда он эти понятия начнет пересматривать, он еще надолго, возможно, на всю жизнь останется в кругу теологических идей, хотя подчас и резко оспариваемых им, опровергаемых.

Можно предположить, что Бергман рано почувствовал «болевые точки» христианского вероучения. Каким бы искренне верующим человеком ни являлся Бергман-старший, но отправление культа было его профессией — работой, бытом, рутиной, что не мог не видеть Бергман-младший. И он рано начал спрашивать себя, кому и чем помогают все эти молитвы и ритуалы? Пройдет совсем немного времени, и Ингмар поставит под сомнение даже само существо и смысл пасторских нравоучений. Он увидит их вопиющее несоответствие реалиям повседневной жизни. «Не убий», а кругом льется кровь. «Возлюби ближнего, как самого себя», а кругом люди враждуют друг с другом...

Протест Бергмана против протестантской морали с ее холодным ригоризмом и неизбывным ханжеством стимулировался зреющими в его сознании антиконформистскими настроения-

«ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА»



ми, помноженными на специфическое чувство «шведской вины». Швеция и шведы процветали во время второй мировой войны, отнюдь не беспокоясь о судьбах других стран и народов. Хорошо, конечно, что удалось сохранить политический нейтралитет, но нельзя же сохранять нейтралитет этический... Позднее Бергман скажет, что в молодости в его политических и философских взглядах царил полный хаос, он искал, но не мог найти устойчивых духовных ценностей, в истинность которых можно было поверить сразу и навсегда. Важно, однако, — еще раз подчеркнем это, — что Бергман в отличие от десятков и сотен тысяч своих сверстников и соотечественников, вполне довольных жизнью и комфортом «потребительского общества», такие ценности настойчиво искал. И поныне продолжает их поиск.

Другой вопрос, что социальные, классовые проблемы осмыслялись Бергманом преимущественно как проблемы религиозные, метафизические, этические. Едва ли не с первых своих фильмов он приобретает репутацию моралиста, философа. С годами эта репутация упрочивается. О Бергмане пишут даже как о выдающемся мыслителе, внесшем собственный вклад в философию морали, видят в нем теоретика, синтезирующего экзистенциалистские и неопозитивистские этические концепции [4].

Полагаю, что в подобных оценках многое преувеличено. Бергман оригинален как крупный художник, а не как самостоятельный теоретик, на роль которого он никогда и не претендовал и которым, конечно же, не является. Однако бесспорно, что эта художественная оригинальность в значительной мере связана с его постоянным обращением к сложным философско-этическим проблемам.

●

Ключевое значение для понимания мировоззренческих взглядов Бергмана имеют фильмы «Седьмая печать» и «Причастие». Герой первого фильма, рыцарь Антоний Блок, возвращается из крестового похода, куда он отправлялся с глубокой верой в бога и христианские догмы. Но она оказывалась вдребезги разрушенной. Там, в дальних краях, Блок вынужден был именем господним сеять лишь ужас и смерть. Теперь Смерть сама пришла за ним. Блок давно уже утратил вкус к радостям бытия, но умирать ему все равно не хочется. Не из страха загробного наказания за свои грехи — рыцарь не верит и в это наказание. Он уже вообще ни во что не верит. Хотя нет. Сам факт существования бога кажется ему неоспоримым. И он страстно желает узнать «отчего бог так жестоко непостижим нашим чувствам? Отчего надо ему скрываться за дымкой невнятных посулов и невидимых чудес?»

Эти вопросы Блок задавал жизни — она ему на них не ответила. Теперь он задает их Смерти — и она тоже молчит. Рыцарь не в силах до конца убить в себе впитанную с материнским молоком идею христианского бога, хотя к этому жадно стремится. «Отчего Он больно, унизительно продолжает жить во мне, хотя я Его кляну, я хочу вырвать Его из своего сердца? Отчего, вопреки всем вероятиям, Он издевательски существует и я не могу от Него избавиться?» В итоге Антоний Блок приходит к вполне экзистенциалистскому выводу, что «вся наша жизнь — один бессмысленный ужас». И ответственность за него несет бог, если он есть, и мы сами, поскольку живем грешно, во лжи и крови, прикрываясь, однако, пышными словами о служении высшим религиозным идеалам.

Еще резче высказывается пастор Томас Эриксон из фильма «Причастие»: «Каждый раз, как я устраивал моему богу очную ставку с реальной жизнью, он превращался в нечто отвратительное, в какого-то паучьего бога — настоящее чудовище. Поэтому я прятал его от жизни и света... Единственный человек, которого я допускал к созерцанию моего бога, была моя жена. Она меня поддерживала, подбадривала, помогала мне, затыкала, так сказать, бреши» [5].

По-видимому, жена пастора являлась искренне верующим человеком, к тому же доб-

---

[4] См., например: Kalin I. Ingmar Bergman's Contribution to Moral Philosophy. — "International Philosophical Quaterly", vol. 17, 1977, N 1, p. 85.

[5] Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью, с. 216.

рым и отзывчивым. Но она умерла, ее бог ничем не помог ей. Не захотел? Но почему — почему он вообще допускает, что люди страдают, мучаются? В конечном счете Томас Эриксон приходит к полному отрицанию бога. «Страдание непостижимо и в объяснении не нуждается. Звезды, планеты, небеса — все во вселенной возникает само по себе или одно из другого. Никакого Творца, никакого Вседержителя, никакой высшей идеи, головокружительно далекой и необъятной»[6].

Так, богоборчески, высказываются герои Бергмана. А вот что говорит он сам: «Я считаю, что христианский бог — нечто разрушающее, опасное для человека, вызывающее к жизни темные, разрушительные силы».

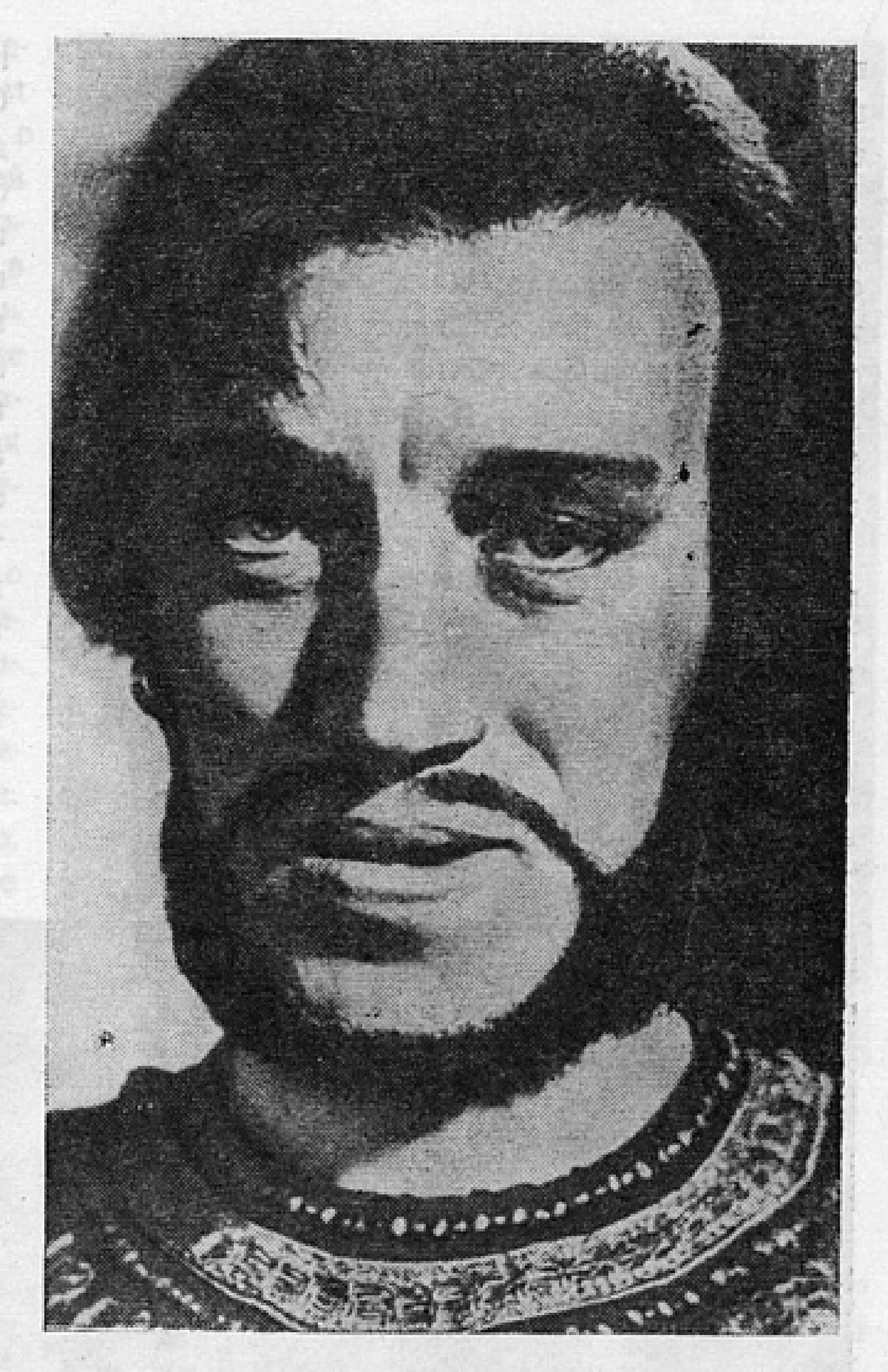
Красноречивое признание, не правда ли? Вместе с тем оно, как и ему аналогичные, не дает еще основания считать Бергмана последовательным и законченным атеистом. И не только потому, что Бергман бывает изменчив и непоследователен в своих суждениях, как и в творчестве. Более потому, что атеизм предполагает наличие целостного, в итоге материалистического мировоззрения, которое Бергману отнюдь не присуще. Отрицая бога и религию, он нередко склоняется к мистике и иррационализму.

«Если начать издалека, — говорил Бергман в июне 1968 года в беседе со Стигом Бьёркманом, — то можно сказать, что мое представление о боге с годами совершенно изменилось, стерлось и исчезло. Но ад для меня по-прежнему — среда, обладающая сильным психологическим воздействием. Правда, я всегда имел в виду лишь то, что ад в самом деле существует на земле. Ад создан самими людьми, и он существует на земле.

Тем не менее я верил, очень долго верил в то, что есть некое токсичное зло, которое ни в малейшей степени не зависит от среды или наследственных факторов. Можно назвать его первородным грехом или как-то еще — активное зло, которое присуще только человеку и которое отличает его от животных. Структура человека такова, что он всегда носит в душе

---

[6] Там же, с. 217.



«ЛИЦО»

разрушительные тенденции по отношению к себе самому и окружающему миру, не важно, осознанно это или нет».

О своей вере в «некое токсичное зло» Бергман говорит в прошедшем времени. Но думаю, что она присуща ему и сегодня. Во всяком случае, и в фильмах 70—80-х годов («Крики и шепоты», «Змеиное яйцо», «Парад марионеток») категория зла трактуется как нечто неизбывное, вечное, как непостижимая болезнь или, точнее, безумие, способное без видимых причин поразить всех и каждого.

Вряд ли нужно оспаривать мысль, что зло является в известной мере безумием. Но прежде всего оно — социальная болезнь, чего часто не хочет признать Бергман. Отсюда и

возникает у него онтологизация и мистификация зла, рассматриваемого вне конкретно-исторических причин, его вызывающих.

...Юная девушка из фильма «Девичий источник» свято хранила веру в бога в сердце своем. И была изнасилована и убита людьми, которые тоже являлись христианами. А те, в свою очередь, были убиты ее отцом и братьями, не пощадившими в своем слепом гневе и безвинного мальчишку, невольного свидетеля преступления.

В конце концов, утверждает Бергман, не важно, существует ли бог или нет. Скорее всего, не существует. Однако дело в другом. Вера в него не только ничего не дает человеку, но даже будит в нем «темные силы». Сын пастора искушен в теологической казуистике. Согласно ей, сам господь, безусловно, велик и добр, он есть любовь, однако люди в силу своей неискоренимой порочности искажают и нарушают его прекрасные предначертания. Но почему, спрашивается, бог терпит эту порочность, мирится со злом — ведь он же всемогущ? Вопрос не новый. Им задавались люди, в том числе и верующие, еще на заре христианства. Но в двадцатом столетии, когда постоянно нарастает апокалиптическая угроза тотального уничтожения человечества, этот вопрос становится с каждым годом все более и более трудным и острым.

По-видимому, Бергман решает его для себя в духе своего рода негативной диалектики.

«МОЛЧАНИЕ»



Если бог и есть, то он — наивысшее воплощение разрушения и зла. Надо, утверждает Бергман, полностью отказаться «от мысли о возможности спасения за пределами земной жизни. Я пришел к этому убеждению в последние годы и верю, что святое заключено в самом человеке. Это единственная святость, существующая в действительности. Она вполне земная. Единственная форма святого начала — любовь». Сам же христианский бог, как уже выше отмечалось, есть, по мнению Бергмана, «нечто разрушающее».

Сказано это было еще в 1968 году. Нечто подобное, впрочем, Бергман высказывал и ранее, в связи с выходом фильмов «Как в зеркале», «Персона». И западная критика поспешила провозгласить его создателем новой религии — «религии любви». Идея не нова. В прошлом веке ее утверждал, например, Людвиг Фейербах, призывавший человечество к всеобщему примирению, братанию, любви. Прекрасные призывы. Так и хочется сказать: вашими устами да мед пить. Но как претворить эти призывы в жизнь? Что-то не спешат брататься эксплуататоры с эксплуатируемыми, богатые с бедными...



«ПЕРСОНА»

Социальную ограниченность фейербаховской «религии любви», как и любой ригористической этической доктрины, глубоко вскрыл в свое время Фридрих Энгельс, его аргументация не потеряла своей убедительности и по сей день. Вместе с тем марксисты не отрицают, что «религия любви» является при определенных условиях одной из форм гуманистического мироощущения. Более того, преломляясь в живые образы искусства и им как бы корректируясь, она может давать и весьма плодотворные результаты, что видно и на примере Бергмана, прежде всего его «Земляничной поляны», «Фанни и Александра».

Впрочем, Бергман скорее был зачислен критиками в адепты «религии любви», чем являлся им на самом деле. Мне даже кажется, что ему, человеку аналитического и скептического склада ума, ее иллюзорность, нежизненность были ясны изначально. Так или иначе, но образы любви, надежды в бергмановских фильмах набрасываются обычно весьма контурно, эскизно. Отрицание, критическое начало зачастую преобладают в его творчестве над утверждением, а подчас и полностью поглощают его. Скажем прямо: например, фильм «Молчание», где с клинической дотошностью анализируется распад связей между людьми, знаменует собой отказ от гуманизма. Все плохо в человеке, потому что он человек. И вот две сестры живут одна подле другой в полном отчуждении, в котором неизвестно чего больше — холодной ненависти или ледяного равнодушия. Но почему-то они все-таки живут вместе? Как узники, скованные одной цепью...

В некоторых фильмах 70-х годов негативистская позиция Бергмана смягчается. Он начинает несколько теплее, заинтересованнее относиться к своим персонажам, что видно, например, по фильмам «Осенняя соната» и «Сцены из супружеской жизни». Их герои способны на сострадание, отзывчивость, доброту. Но в тех же «Сценах из супружеской жизни» буржуазная модель брака и межличностных от-

ношений генерализируется чуть ли не до космических масштабов. Люди, даже если и хотят, не могут любить друг друга просто и цельно. «Религия любви» остается для них недостижимым идеалом, но не потому, что этот идеал абстрактен, а потому, что они — люди. То есть мысль режиссера снова движется в кругу привычных экзистенциалистских понятий. И снова с клинической дотошностью показывает он распад человеческих связей. Между мужем и женой, родителями и детьми, между друзьями и товарищами...

Как уже отмечалось выше, бергмановские персонажи при полном материальном благополучии глубоко несчастны, они живут в вечном страхе, нравственно разбиты, пусты. Выходит, что жернова тотального отчуждения всех перемололи. Внешне — все прекрасно, внутри — все гнило. Но что и кому дает подобная констатация? От нее давно уже ушел итальянский певец отчуждения — Антониони, иные проблемы волнуют сегодня Феллини, не говоря уже о режиссерах более молодых генераций. И возникает вопрос: неужели, отпраздновав свое шестидесятилетие, Ингмар Бергман остановился в своем духовном развитии?

Не будем, однако, спешить с выводами и оценками. Бергман — художник трудно прогнозируемый. Мало кто ждал, например, что, уехав из Швеции, он поставит антифашистскую картину «Змеиное яйцо». Ошиблись и те, кто думал, что после нее он пойдет по пути «политического фильма». Напротив, в «Параде марионеток», снятом сразу же по завершении «Змеиного яйца», Бергман вернулся к традиционной психологической драме.

Во многом в ее русле находится и фильм «Фанни и Александр». Но одновременно он и вырывается из этого русла. Жанровую природу картины определить нелегко. Семейно-биографический фильм? Бесспорно, поскольку в нем рассказывается история влиятельной и многочисленной семьи Экдалей. Но сама эта история взята в широком контексте социальных отношений, что придает картине эпический размах. В то же время «Фанни и Александр» — фильм философский, в нем рассматриваются сложные категории добра и зла,

«ЧАС ВОЛКА»



долга и возмездия. В западной критике его трактуют как своего рода итог и экстракт всего бергмановского творчества. Датский журналист Нильс Енсен даже утверждает, что в «Фанни и Александре» нет ничего нового. Это, конечно, неверно. Более интересно другое суждение Енсена: «На протяжении всего своего творчества он (Бергман. — *Е. Г.*) постоянно сталкивал застой с развитием, сдержанность с искренними чувствами, косность с фантазией, порядок с неукротимостью, страх перед жизнью с наслаждением жизнью. И всегда вера во второе была сильнее, чем боязнь первого» [7].

Мне представляется, что у Бергмана отнюдь не всегда «вера во второе» была сильнее «боязни первого». Но действительно, фильм «Фанни и Александр» позволяет глубже понять творческую эволюцию Бергмана, сложность его духовного мира. И дело тут не только в том, хотя это и существенно, что почти за каждым героем «Фанни и Александра» словно бы стоит персонаж из предыдущих бергмановских картин. Александр напоминает мальчика из «Молчания», его отец Оскар Экдаль — директора цирка из «Вечера шутов» и фокусника из «Лица», мать Эмилия — Альму из «Персоны» и т. д. Повторяемость мотивов, перекличка персонажей — обычное явление в творчестве крупного художника. Свой микрокосм создали Феллини и Фолкнер, Шолохов и Шукшин. Более существенно другое. В фильме «Фанни и Александр» результируются многие устремления Бергмана, рассеянные по прежним его произведениям. Результируются и обогащаются, наливаются новыми соками.

Бергман, например, всегда высоко ценил здравый смысл и доброту старых людей, если они находили в себе силы преодолеть эгоизм и равнодушие. Мудрость, доброту ярко утверждает он и теперь в образах Хелены Экдаль и ее друга Исака. Дети в бергмановских фильмах нередко наделены недетской пытливостью и глубиной чувств. Это в полной мере присуще и юному Александру. А еще он наделен удивительной фантазией, недюжинным умом и сильной волей, позволяющей ему стойко выдержать выпадающие на его долю испытания. И при всем том Александр остается живым, непосредственным мальчиком. В подлинность всех героев веришь безусловно, они даны реалистически объемно, сочно, динамично.



«СЦЕНЫ ИЗ СУПРУЖЕСКОЙ ЖИЗНИ»

Яркой удачей фильма является образ кальвинистского епископа Вергеруса. Это не заурядный злодей, хотя и заурядны его злодейства, — он тиранствует в своей семье. Но дать ему волю, и он, инквизитор по натуре и убеждению, стал бы измываться над всем человечеством. Вергерус — не просто религиозный фанатик, но потенциальный фашист, родной брат профессору медицины из фильма «Змеиное яйцо». Епископ гибнет во время пожара в своем доме. Символическая сцена. Бергман хотел бы каленым железом выжечь зло, понимая, однако, что оно, словно птица Феникс, нередко возрождается из пепла. А что сделать, чтобы оно не возрождалось? Такой вопрос в полном его объеме не ставится в

---

[7] Jensen N. Fanny og Alexander og alle de andre i Bergmans univers. — "Kogmorama", 1983, N 163, s. 9.

фильме, но в нем выражена вера, что будущее — за Александром.

В «Фанни и Александре», особенно к финалу, явственно звучит романтическая нота. А в первой половине — комедийная. Воистину неожиданный Бергман. Или забытый, неизвестный. Как театральный режиссер, он ставил и романтические пьесы, не говоря уже о комедиях. Как кинорежиссер, он тоже пробовал свои силы в комедии и не чурался романтизма. Романтизма, правда, своеобразного, так сказать, готического — «Седьмая печать»... Только все это как-то ушло на периферию нашего представления о Бергмане — в 60—70-е годы он воспринимался преимущественно как суровый певец отчуждения и безысходности.

Новые рубежи мысли — новые ступеньки мастерства. Впрочем, и в «Фанни и Александре» Бергман-драматург уступает Бергману-режиссеру. Основные характеры разработаны полно, пластично, а вот отдельные сюжетные линии слабо связаны с осевой, сравнительно просто отделяются от нее, как легко «вынимаются» и некоторые второстепенные персонажи. Это наглядно выявляется при сопоставлении телевизионной версии фильма с кинематографической, которая вдвое короче. Однако само режиссерское мастерство виртуозно.

«ЗМЕИНОЕ ЯЙЦО»



Словом, «Фанни и Александр» — творческая победа Бергмана. В фильме социально четко и рельефно выявлены антибуржуазная и особенно антиклерикальная темы, ощутим авторский поиск положительного начала, звучат ранее почти несвойственные режиссеру гедонистические мотивы. Так что, по-видимому, режиссер стремится выйти за пределы экзистенциалистско-кафкианских представлений, преодолеть хаос модернистской философии и эстетики.

Но вот парадокс. Несмотря на все свои успехи в экранном искусстве, в последние годы Бергман все чаще выступает с «антикинематографическими» заявлениями. Он утверждает, что ему интереснее и приятнее ставить спектакли, а не фильмы, и он едва ли не насовсем собирается уйти из кино. Согласимся, что от режиссера, снискавшего себе именно в экранном искусстве мировую славу, такие заявления слышать достаточно странно. Причем, по его собственным словам, кинематографом он «заболел» еще в раннем детстве, когда ему подарили проекционный аппарат. Начав свою творческую жизнь как театральный режиссер, Бергман настойчиво, преодолевая немалые препятствия, пробивался в кино. И вот теперь, на склоне лет и на гребне кинематографической славы, он вроде бы изменяет любимому искусству. Что это — причуда гения? Ностальгия по молодости? Полное разочарование в кинематографе?

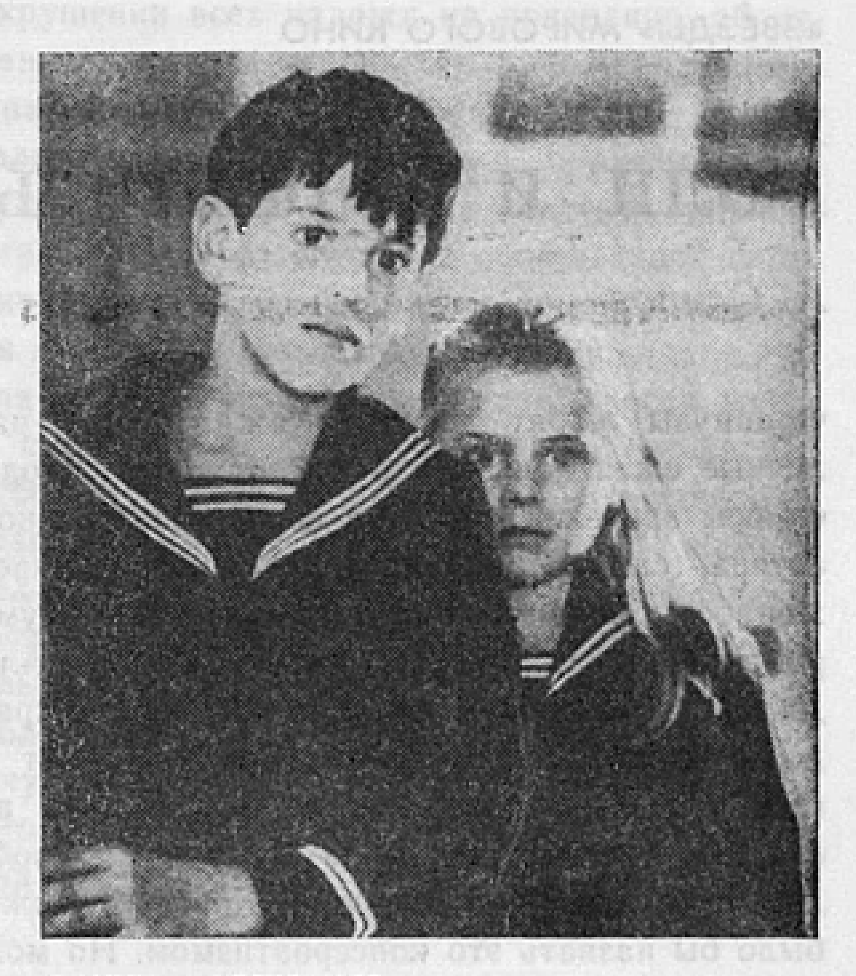
Прежде всего отметим, что Бергман, даже, казалось бы, целиком уйдя в кино, никогда, однако, полностью не обрывал нитей, связывающих его с театром. Нередко он ухитрялся одновременно ставить кинокартины и спектакли.

В отличие от кинорежиссеров первого и второго «призыва», которые закладывали в 20—30-е годы основы нового искусства, обычно противопоставляя его сценическому, Бергману подобное противопоставление всегда было совершенно чуждо. И в ранних, и в поздних своих фильмах он не выступает пуристом экранной специфики. Порою даже кажется, что съемочная площадка является для него лишь продолжением или вариантом сценической. Бергман смело идет на откровенную ус-

ловность и пространственную замкнутость интерьеров, зачастую относительно статично выстраивает мизансцены. Все это не делает его фильмы, в том числе и поставленные по пьесам, некинематографичными, но их кинематографичность меньше связана с внешним действием, а больше с действием внутренним. Оно преломляется в остром столкновении идей и страстей, которые и призваны передать актеры. Им Бергман отводит особое место в своих лентах.

С точки зрения Бергмана, кинематограф многим уступает храму Мельпомены по самим условиям режиссерского труда. Киностудия — это фабрика. При создании фильма, утверждает Бергман, девяносто пять процентов усилий падает на решение производственно-организационных и административных вопросов и лишь пять процентов — на решение творческих задач. Неоднократно Бергман возвращается к мысли, что в театре тоже, конечно, много суеты и суматохи, но все же больше, чем в кино, «чистого» искусства. И больше творческого разнообразия, что особенно ценит Бергман. Художник и человек беспокойный, с частой сменой настроений и пристрастий, он на сценической площадке может пробовать и пробует свои силы в самых разных постановках. Шекспир и Стриндберг, Честертон и Ануй, Брехт и Уильямс, Кафка и Мольер, Чехов и Островский, Гёте и Ибсен, Пиранделло и Лорка — вот далеко не полный перечень имен драматургов, к произведениям которых в разные годы своей жизни обращался Ингмар Бергман.

Западные исследователи внимательно изучают его театральный опыт. Опубликован, в частности, подробный дневник, в котором описывается работа режиссера над постановкой пьесы немецкого драматурга Георга Бюхнера «Войцек» в Драматическом театре Стокгольма («Драматен») в январе — марте 1969 года. В этот дневник включены и интервью с Бергманом, в которых он высказывает свои взгляды на театральное искусство. И подтверждает свою особую к нему привязанность. Подтверждает он ее и сегодня тем, что, как уже говорилось выше, грозится навсегда уйти из кино.



«ФАННИ И АЛЕКСАНДР»

Возможно, он так и поступит, в чем лично я очень сомневаюсь. Однако в любом случае кинематограф навсегда останется с Бергманом и в Бергмане. Что ни говори, но самые оригинальные достижения его творческой мысли связаны с экранным искусством. Здесь он почти всегда не только интерпретатор, но и оригинальный автор. И все же не так уж важно, где активнее будет работать Бергман — в театре, в кино, на телевидении. Гораздо важнее другое. Как будет работать этот столь талантливый и столь же противоречивый художник. Очень бы хотелось, чтобы в его творчестве и мировоззрении взяли верх антибуржуазные, социально-критические, гуманистические тенденции и устремления. Именно с ними связано то лучшее, что сделано Ингмаром Бергманом в искусстве двадцатого века.

Роли и характеры Лино Вентуры

А. Осипов

Французы любят анкеты. Каждый день различные еженедельники и ежегодники проводят опросы зрителей, выявляя самого популярного актера, самую популярную актрису. Приверженность французов к тому или иному кумиру экрана, как правило, весьма прочна. Ален Делон и Жан-Поль Бельмондо, Анни Жирардо, Катрин Денев и Роми Шнайдер — вот те немногие имена, которые на протяжении последних двадцати лет были неизменными победителями подобных опросов. Конечно, можно было бы назвать это консерватизмом. Но можно и постоянством вкусов — а это уже качество по-человечески весьма привлекательное. Яркий пример: в результате опроса зрительской аудитории еженедельником «Сине-ревю» самой популярной актрисой 1982 года была названа Анни Жирардо, несмотря на то, что в течение предшествующих полутора лет она ни разу не появлялась на экране.

В том же году «Пари-матч», взволнованный фактом наводнения экранов Франции голливудской продукцией, провел среди своих соотечественников своеобразный опрос «доверия». На этот раз «перетягиванием каната» занимались известнейшие актеры мира. Самыми красивыми среди них были названы Катрин Денев и Ален Делон, самым обаятельным — Жан-Поль Бельмондо. В ряду победителей фигурировало и имя Лино Вентуры.

Сегодня многие считают Лино Вентуру наследником актерских традиций Жана Габена. Есть в нем «габеновская» монолитность и надежность, обаяние глубокой внутренней силы и цельности переживаний, ощущение духовной свободы и чувство собственного достоинства.

...В картине Жака Беккера «Не прикасайтесь к добыче», вышедшей на экраны в 1954 году, Габен играл роль стареющего гангстера Макса. В начале фильма его герой вместе со своим приятелем Ритоном совершал в аэропорту сенсационное ограбление — похищение слитков золота на сумму в пятьдесят миллионов франков. Теперь Макс хочет уйти на покой, однако это ему не удается... Перипетии «гангстерского» сюжета не имели существенного значения в структуре картины. На первый план выдвигался необычайно важный для Габена, как, впрочем, и для Беккера, мотив дружбы. О добыче Макса узнает враждующая с ним банда Анджело. Похищая Ритона, Анджело требует в обмен на него все золотые слитки. Макс вынужден пойти на это, однако Анджело пытается убить Макса и Ритона. Победив в схватке своего врага, Макс, однако, теряет друга...

Картина была принята и зрителями, и критикой очень тепло.

Живой, яркий характер создал на экране Жан Габен. А рядом с ним, в роли его соперника по фильму, снялся бывший борец, антрепренер и организатор профессиональных матчей дотоле никому не известный Лино Вентура, помеченный в титрах еще своим настоящим именем — Анджело Боррини. Сходство имени персонажа с именем исполнителя, возможно, было не случайным. Слишком уж фактурной, зловеще отрешенной казалась эта фигура, слишком уж яркая типажность была в ней заложена. «Я не думал, что этот эпизод будет иметь продолжение, — говорил спустя много лет о своей первой работе в кино Лино Вентура, — но последовало одно предложение, затем второе, третье...»

Вслед за фильмом «Не прикасайтесь к добыче» — новая встреча с Габеном: в криминальной драме Анри Декуэна «Облава на торговцев наркотиками». Ситуация оставалась практически неизменной. Габен, вновь на правах «премьера», исполнял роль инспектора полиции, который, ловко замаскировавшись, «внедрялся» в стан торговцев наркотиками, вскры-

вая весь механизм подпольного бизнеса. Лино Вентура (а именно с этого фильма и появится в титрах это имя) играл мешковатого, мрачного типа, одного из наемников банды. Вместе со своим напарником он вступал в контакт с инспектором, естественно, ни о чем не подозревая. Когда же в нем зарождались сомнения, ловушка плотно захлопывалась.

Интересно, что уже в первых своих лентах Лино Вентура чувствовал себя вполне уверенно рядом с маститым Габеном. Однако эти роли, заданные схематично, поверхностно и однопланово, звучали почти диссонансом в отношении полнокровных, насыщенных достоверным психологизмом габеновских персонажей.

«Тогда я не придавал особого значения тому, что делаю на съемочной площадке, просто выполнял, и, как говорили, неплохо, указания режиссеров. С годами появилась требовательность к себе. Теперь очень волнуюсь, думая, получилось ли то, что я задумал...» Лино Вентура с большой теплотой вспоминает о своей работе с Жаном Габеном (а они встречались еще в четырех фильмах), считая, что это сотрудничество было для него лучшей школой актерского мастерства.

Однако уроки Габена по-настоящему будут осмыслены не сразу... Кинематограф часто использует лишь внешние данные непрофессиональных исполнителей для достижения той или иной цели. Так случилось и с Вентурой. Выразительная типажность — коренастая, крепко сбитая фигура, мощные плечи, твердый волевой подбородок и чуть выдающиеся скулы, тяжелый, исподлобья взгляд, — вся эта «фактура» стала отправной точкой для создания образов «чистопородных» злодеев всех мастей и оттенков, которых в основном и приходилось играть актеру на первых порах. Гангстеры и телохранители, наемные убийцы и торговцы наркотиками, грабители, воры, рецидивисты — каких только персонажей преступного мира здесь не было!

На фоне таких работ в фильмах-однодневках выделяется работа Вентуры в картине Жака Беккера «Монпарнас, 19» (1958). Фильм рассказывал о последнем годе жизни Модильяни — о его встрече с настоящей любовью, о крушении всех надежд на признание, об отчаянии и смерти непонятого художника. Незабываемый образ Модильяни создал Жерар Филип. Лино Вентуре была поручена роль скупщика картин Мореля. Актеру удалось сыграть характер огромной обобщающей силы, символ зловещего и беспощадного стремления к наживе. Чутье хищника не покидает Мореля ни на минуту. Он выжидает, когда жертва сама обессилеет. Финал ленты исполнен глубокого трагизма. Больной, отчаявшийся Модильяни ходит между столиками кафе и предлагает свои картины за пять франков. Ночь, туман... Качаясь, бредет умирающий Модильяни, а сзади слышны шаги, твердые и неумолимые, — шаги Мореля, почуявшего добычу.

Роль Мореля в фильме «Монпарнас, 19» — одна из лучших работ Лино Вентуры в 50-е годы. Она достаточно характерна для творчест-



ва актера этого периода, но здесь, пожалуй, впервые Вентура сумел соединить внешнюю характерность с точным психологическим рисунком образа, подняв конкретный живой персонаж до уровня типического обобщения.

Правда, и этот выразительный и емкий образ не выводил актера за пределы созданной им галереи «черных характеров», грозивших стать расхожим штампом.

Любопытно, что герой Вентуры, олицетворяя собой силы зла, не всегда представал на экране гангстером, наемным убийцей или прожженным дельцом. Скажем, в «Лифте на эшафот» Луи Малля актер играл роль полицейского инспектора. При этом суть «амплуа Вентуры», то, что требовалось от него режиссеру, не менялась.

Его герой появится в картине из глубины затемненного кадра — крепкий, лощеный, с медленными, размеренными движениями, с пристальным неподвижным взглядом. Что-то страшное и потустороннее в его холодном, бесстрастном лице, в рассчитанных жестах. В «Лифте на эшафот» герой Вентуры становится положительным персонажем, но не случайно он привнес в роль многое из прежних работ: в концепции картины он был все тем же олицетворением неумолимого рока.

Советские зрители впервые увидели актера в картине Жюльена Дювивье «Дьявол и десять заповедей». Фильм состоял из семи новелл, Вентура играл в новелле, которая называлась «Не убий!». Важное значение в структуре ленты — острой сатиры на буржуазные нравы — приобретали типические черты персонажей. Персонаж Вентуры и на этот раз оставался все тем же злым демоном — его герой, торговец наркотиками Гариньи, безнаказанно погубил многих людей. Погубил он и Катрин, сестру Дени (его играл Шарль Азнавур). В поисках справедливого возмездия за гибель сестры ни в чем не повинный брат жертвовал собственной жизнью, чтобы Гариньи наконец схватила полиция. Персонаж Вентуры в этой новелле был уже не просто символом зла, но и — достаточно было взглянуть на огромного свирепого Гариньи рядом с маленьким, щуплым Дени — явно гротеском, едва ли не карикатурой на себя самого.

Все же не одних только злодеев пришлось переиграть Лино Вентуре в первое десятилетие своей работы в кино. В психологической драме Жюльена Дювивье «Мари-Октябрь» актер создал яркий, запоминающийся образ бывшего участника движения Сопротивления.

●

С начала 60-х годов Лино Вентура создает на экране галерею «сильных людей», для которых незыблемыми являются понятия чести, надежности, внутренней независимости, преданности мужской дружбе. Важным профессиональным критерием в работе Вентура считает теперь контакт с режиссером. Среди своих друзей он называет имена Хосе Джованни, Робера Энрико, Клода Лелюша.

Герои писателя и режиссера Хосе Джованни — романтики нового толка. В них нет завораживающей восторженности и мечтательности классических предшественников. Напротив, они прочно стоят на земле. И на этих людей можно положиться. Они, как правило, аутсайдеры, вступившие в конфликт с законом, не желающие приспосабливаться к той жизни, которой живет обывательское большинство. Независимые одиночки. В их поступках — гневный вызов обществу, проклятие миру, в котором им нет места. Лино Вентура стал выразителем всех этих мотивов.

Первой такой работой была роль в фильме «Лесорубы» (1965), снятом Робером Энрико по одноименному роману Джованни.

...Двое друзей — Лоран (Лино Вентура) и Мик (Жан-Клод Голан) устраиваются работать на лесоферму к Эктору Валентену (Бурвиль), прибывшему из Канады и унаследовавшему дело после смерти отца. Валентен, человек честный и справедливый, вступает в конфликт с владельцем соседней лесофермы. Тот пытается навязать «новичку» собственные законы существования, а когда ему это не удается, натравливает местных жителей на заключенных, работающих у Валентена. В стычке с ними погибает Мик. Сам Валентен разоряется и в отчаянии сжигает собственную ферму. С ним остается один лишь верный Лоран...

В центре внимания авторов фильма — люди, отвергнутые обществом, но не потерявшие до-

стоинства и чести, цельные и мужественные, хотя и суровые, замкнутые, порой угрюмые. Именно в единении таких людей авторы фильма видят силу, способную противостоять напору обывательской среды.

Тема была продолжена в «Искателях приключений» (1966) — фильме, который хорошо знаком советскому зрителю. Вновь постановщиком был Робер Энрико, и вновь за основу выбран роман Хосе Джованни. Правда, от самого романа в фильме осталось ничтожно мало, режиссер воспользовался лишь отдельными сюжетными линиями, ввел мелодраматическую интригу, чуждую писателю. Однако все же следует сказать, что отдельные компоненты ленты, и в первую очередь актерские работы, сообщали этому в целом среднему фильму обаяние.

Двое друзей — Маню (Ален Делон) и Ролан (Лино Вентура), веселые, независимые парижане, ежедневно рискующие жизнью ради иллюзии счастья и свободы. Маню работает летчиком-инструктором в районном аэроклубе. Герой Вентуры, бывший автогонщик, корпит над усовершенствованием новой гоночной машины в своей маленькой мастерской, расположенной в центре огромного кладбища автомобилей.

В актерском дуэте все точно выверено. Отчаянный, темпераментный упрямец Маню, неторопливый, мрачноватый, но добродушный крепыш Ролан, бесконечно копающийся в своем «движке». Конечно, и герой Вентуры смел и полон энтузиазма. И он каждый раз рискует свернуть себе шею, испытывая собственное изобретение. Но для него это скорее обычная, будничная работа, повседневность. Здесь как бы выкристаллизовываются константы любимого героя Лино Вентуры — естественная немногословность, уравновешенность, пренебрежение к внешним эффектам, глубоко скрытый темперамент. Он весь в себе, подобно сжатой пружине. Актер подмечает и как бы накапливает мельчайшие детали и черты поведения своего персонажа, в итоге создавая на экране образ удивительно цельный и полнокровный.

Есть французский термин «presence», применимый непосредственно к кинематографу. Пере-

С Мирей Дарк в фильме «НЕ БУДЕМ СЕРДИТЬСЯ»



вести его можно как «феномен присутствия». Актер производит в кадре самые простые действия: совершает прогулку, курит, читает газету, готовит завтрак. Может даже не вступать в контакт с окружающими. Вроде бы ничего интересного. А оторваться от экрана невозможно. Иллюзия притяжения, магнитного поля, создаваемого «потенциальным зарядом» того, к кому приковано внимание. Вновь можно вспомнить Жана Габена. Герои позднего Лино Вентуры обладают этим чудодейственным свойством завораживать зрителя...

«Хищник» — так назывался фильм Хосе Джованни — режиссера, вышедший в 1968 году. Действие картины происходит в конце 30-х годов в одной латиноамериканской стране. В период бурной революционной борьбы одна из политических группировок планирует заговор с целью убийства президента-диктатора. Для осуществления задуманного из Франции выписывают профессионального наемного убийцу, о котором известно лишь то, что он мастер своего дела. Эта роль предназначалась для Лино Вентуры. Джованни брал как бы каркас старого героя Вентуры, но оставался при этом верным своему главному принципу глубокой психологической разработки сложного, самобытного характера.

Незнакомец Вентуры входит в фильм суровым, хмурым, небритым чужаком. В затаенном облике его, в напряженной пластике, в выжидающей сосредоточенности и непредвиденной взрывной агрессивности проступают повадки подлинно хищнической натуры, жестокой и коварной. Актер пишет портрет своего героя крупными и резкими мазками, создавая в то же время образ выразительно насыщенный и убедительный.

Сюжет построен таким образом, что большую часть экранного времени персонаж Вентуры проводит в компании девятнадцатилетнего Чико, которого заговорщики хотят использовать для отвода глаз — объявить, что это он убил диктатора и передать ему фиктивную власть. Юноша не ведает о политических махинациях и искренне верит в свою «революционную миссию». В центре действия фильма — идейно-нравственное противостояние двух персонажей, один из которых — беззаветно преданный идее мечтатель, другой — циничный прагматик, не верящий ни в бога ни в черта, желающий лишь выполнить возложенную на него задачу, получить причитающуюся сумму и уйти восвояси. Филиппики Чико раздражают Незнакомца, и он при каждом удобном случае пытается «отыграться», применяя против наивного восторженного юноши весь арсенал саркастического оружия.

Нарастающая раздраженность вообще один из наиболее выразительных актерских приемов Вентуры. В этом тоже многое от Габена — мы помним его знаменитые «сцены гнева». У Вентуры все несколько иначе: высокий заряд внутреннего напряжения разряжается у его героев в коротких, мгновенных вспышках ярости. Сохраняя дистанцию между собой и своим персонажем, владея богатой палитрой красок, актер умело и органично вносит в трактовку роли тонкие, слегка ироничные оттенки.

Но вернемся к сюжету «Хищника». Когда, наконец, приезжает диктатор, Незнакомец четко делает свое дело. Поднимается народное восстание, но заговорщики намерены перемешать все карты: восстание подавить, Чико и Незнакомца, как неугодных свидетелей, убрать, а на место убитого диктатора посадить другого. Ситуация меняется, и вот тут-то и выявляются скрытые черты характера героя Вентуры: рассчитавшись со своими хозяевами, он приходит на выручку Чико. Вера парня в добро и справедливость растопила лед в душе этого мрачного мизантропа.

В «Хищнике» впервые появились наметки перерождения асоциального героя Лино Вентуры. В творчестве актера существенную роль стали играть мотивы политического звучания. У Хосе Джованни Вентура вслед за «Хищником» снялся в фильме «Последнее известное место жительства» (1970), создав один из своих самых сильных экранных образов.

Здесь трансформация персонажа Вентуры в определенном смысле совпала с изменением тематических предпочтений самого Джованни. Предметом исследования Джованни-режиссера становится уже не отдельная личность, так или иначе отчужденная от социально-общественной системы, но сама с и с т е м а, преломленная в аппарате насилия или судебно-поли

цейском аппарате буржуазного государства. Советскому зрителю хорошо известны две картины Джованни — «Двое в городе» (1974) и «Черная мантия для убийцы» (1980), в которых тема коррупции, разъедающей мир капитала, прозвучала ясно и убедительно.

В «Последнем известном месте жительства», как и в других лучших работах Джованни, событийная сторона, достаточно зрелищная и динамичная, уходила как бы на второй план, уступая место глубокому психологическому анализу личности и показу внешней среды. Лино Вентуре предстояло воплотить на экране характер человека, чей внутренний потенциал, нерастраченный запас душевных и физических сил медленно и неизбежно угасал вместе с ним самим под напором бездуховной, бессмысленной жизни, под натиском норм и представлений, от которых он не в силах отказаться.

Герой Вентуры — инспектор полиции, честно и добросовестно послуживший закону не один десяток лет, — вдруг оказывается в немилости у начальства. Однажды он задержал подвыпившего хулигана, а отец «невинно пострадавшего» оказался фигурой солидной и влиятельной. В назидание старый служака вынужден прозябать в заштатном провинциальном городке и, в лучшем случае, искать украденных голубей или следить за поведением публики в единственном местном кинотеатре. Лино Вентура дает облик героя скупыми, сдержанными штрихами. Инспектор не ропщет на судьбу, в его поведении нет ничего жертвенного. С добротой и человеческим участием выполняет он свою черновую работу.

Но вот подворачивается дело, считавшееся безнадежным, и кто-то из бывших сослуживцев указывает на опального инспектора, помня о его огромном опыте и умении самоотреченно работать. А дело действительно требует самоотречения — надо найти единственного свидетеля убийства, о котором известно лишь последнее место жительства, — полиция безуспешно ищет его уже около пяти лет. По истечении пятилетнего срока, согласно уголовному кодексу, преступник будет освобожден из-под стражи, а дело за отсутствием улик закрыто. Героя Вентуры призывают, когда для розыска единственного свидетеля обвинения остается не больше месяца. И вот он, опытный, дотошный сыщик, вместе со своей очаровательной помощницей (эту роль играла талантливая актриса Марлен Жобер) идет по следу скрывающегося из страха мести свидетеля.

Сколько самоотверженности, мужества и упорства в его действиях, сколько раз рискует он собственной жизнью! Ведь за каждым его шагом следит банда дружков убийцы. Но вот свидетель найден. Целый полицейский эскорт сопровождает его к Дому правосудия. А когда показания даны, охранников словно волной смывает. На залитой солнцем аллее нож убийцы неожиданно поражает свидетеля. Правосудие бессильно, оно не может спасти мир от убийств и преступлений, от страха и одиночества. Таков печальный итог фильма. «Какая польза от нашей работы, если из-за нее погиб ни в чем не повинный человек?» — бросает в лицо инспектору его молодая спутница. Она уходит, а он остается — понурый, усталый человек с невеселыми глазами, у которого все в прошлом. «...Ибо жизнь прожита зря, если она прожита не так, как хотелось», — следует заключительный титр фильма.

Эти герои Лино Вентуры — стоики. Как бы ни била их жизнь, как бы ни испытывала судьба, в них всегда остаются благородство, мужество и терпение. Физический и нравственный стоицизм, зримое воплощение жиз-

С Жаком Брелем в фильме «ЗАНУДА»



ненной силы, неукротимость человеческого духа не оставляют зрителя равнодушным — сегодня в мире тотального наступления на человеческую личность эти качества воспринимаются как последнее прибежище попранного достоинства. Актер крайне скуп в выборе выразительных средств. Порой может даже показаться, что герои Вентуры лишены какой бы то ни было психологической светотени. Однако это впечатление обманчиво. Напряженный ритм пульсирующей внутренней жизни вводит в атмосферу сложных, неоднозначных чувств и переживаний. Точнее было бы сказать, что героям Вентуры чуждо чувство разлагающей рефлексии. В умении передать скрытую динамику цельного образа — особенность актерского дарования Лино Вентуры.

●

Лино Вентура предпочитает героев действия, к примеру, таких, как его персонаж в фильме «Одинокий». Их девиз прост: если уж браться за что-то, то браться основательно. Отсюда отсутствие суеты, продуманность жестов. Не в этом ли секрет актерской притягательности Вентуры? И отсюда еще один признак: многие герои Вентуры — исполнители.

Функция исполнителя досталась актеру как бы в наследство от его первых ролей, в которых она была очищена от иных примесей. Позднее, в фильмах конца 50-х — середины 60-х годов у таких режиссеров, как Клод Соте, Робер Энрико, Жан-Пьер Мельвилль, Хосе Джованни, герой Вентуры постепенно перерождается: исполнитель чужой воли становится отшельником, чужаком, отколовшимся от круговой поруки «темного клана». Наконец, в ряде картин второй половины 60-х годов и особенно в 70-е и 80-е годы его персонажи начинают выражать темы остросоциальные, теперь они причастны к делам благородным, гуманным, справедливым.

Знаменательна работа актера в фильме Пьера Гранье-Деферра «Прощай, полицейский» (1975). Герой Вентуры, комиссар Вержа — вновь не более чем винтик в механизме буржуазного правосудия. Он по-прежнему надежный мастер своего дела, по-прежнему самоотвержен, главное для него — честь, порядочность, чувство профессионального долга. Однако в его среде эти понятия имеют лишь относительную ценность...

...Молодые люди, расклеивающие предвыборные плакаты, портреты кандидатов в депутаты от левых сил, подвергаются нападению неизвестных. Один из юношей убит. Полицейский инспектор Муатрие, пытавшийся задержать бандитов, погибает, успев перед смертью сообщить имя одного из убийц. Это Лардата, человек кандидата от правых сил, жестокого карьериста, политикана, не останавливающегося ни перед чем для достижения своих целей. Между комиссаром Вержа и Лардатой начинается борьба. Вержа стремится посадить за решетку не только наемного убийцу, но и того, кто стоит за ним, кто спланировал и оплатил преступление. В этой борьбе герой Вентуры одинок и потому обречен.

Тема бессилия честного человека перед лицемерием буржуазного правопорядка, перед круговой порукой «сильных мира сего» —

«ОДИНОКИЙ»



тема не новая для прогрессивного западного кинематографа. Мощно прозвучала она в знакомых нашим зрителям фильмах «Сова появляется днем» и «Признание комиссара полиции прокурору республики» Дамиано Дамиани, «Преступление во имя порядка» Марселя Карне, «Следователь по прозвищу «Шериф» Ива Буассе. Лента Гранье-Деферра уступает этим картинам: перестрелки, погони, запутанная интрига заслонили в ней главное — идейно-социальную направленность произведения. Однако в те моменты, когда камера выхватывает лица актеров, когда она сосредоточивает внимание на людях, а не на фабуле, фильм впечатляет. Рискнем высказать в связи с этим одну мысль. В современном французском кинематографе, как, возможно, ни в каком ином, успех или неуспех фильма в особой степени зависит от актеров, от точности и достоверности их психофизических характеристик. С наибольшим интересом в фильме «Прощай, полицейский» наблюдаешь за дуэтом Лино Вентура — Патрик Девэр. Отношения вновь выстроены на взаимодополняемости двух ярких актерских индивидуальностей: солидный, размеренный герой Вентуры и искрометно лихой, полный энергии, мальчишеского задора и благородной экспансивности персонаж Девэра.

Стоило «диссонирующей ноте» усилиться — и мы увидели на экране прекрасного комедийного актера Вентуру, который тонко чувствует логику жанра. Так было в картине «Не будем сердиться». В фильме «Зануда» — комедии характеров режиссера Эдуара Молинаро (1973) — Лино Вентура снялся в паре с Жаком Брелем. Нервный, страстный темперамент «неистового Бреля» мы смогли по достоинству оценить в картине Андре Кайата «Профессиональный риск» и особенно у Марселя Карне в «Преступлении во имя порядка». В «Зануде» герой Бреля, мсье Пиньон, — жалкий, хнычущий неудачник, рохля, от которого ушла жена; он хочет повеситься, но и этого не может сделать толком: водопроводная труба, к которой он привязал веревку, ломается, и все кончается потопом в номере отеля. От объяснения с полицией его спасает некий мсье Милан, расположившийся по соседству. Это и есть герой Лино Вентуры. Он появляется в Монпелье с четкими инструкциями: убрать неугодного свидетеля готовящегося здесь разоблачительного судебного процесса. Однако против своей воли оказывается втянутым в водоворот непредвиденных событий, инициатором которых является незадачливый Пиньон. Он неотступно следует за Миланом, просит участия, умоляет помирить с женой. И тому ничего не остается — лишь бы отделаться от прилипчивого зануды Пиньона...

Каких только незапланированных действий за эти два часа не приходится выполнять хмурому наемнику! Мчаться на бешеной скорости в автомобиле и подвозить неизвестно откуда взявшуюся роженицу, выяснять отношения с любовником жены Пиньона и расшвыривать компанию санитаров, по ошибке впрыснувших ему транквилизатор, вновь взбадриваться и вновь спасать своего зануду, который на этот раз решил выброситься с балкона.

«Зануда» — комедия характеров, но в ней есть общее и с комедией положений. Смех рождается не только от органической несоединимости двух столь полярных натур, но и от абсурдности ситуаций, в которые попадает персонаж Вентуры. Во всей этой бытовой суете он выглядит инородным элементом, и поэтому не случайно действительность все время подыгрывает зануде и отворачивается от Милана. В фильме Молинаро Лино Вентура

«ОТВЕРЖЕННЫЕ»



прекрасно использует свой комедийный дар, создавая великолепную пародию на свой собственный стереотип кинозлодеев двадцатилетней давности. Он входит в старый, некогда обжитой образ и саркастически посмеивается над ним.

●

Лино Вентура — натурализовавшийся итальянец: ему было девять лет, когда его семья эмигрировала во Францию. Однако и на родной итальянской почве актер чувствует себя органично.

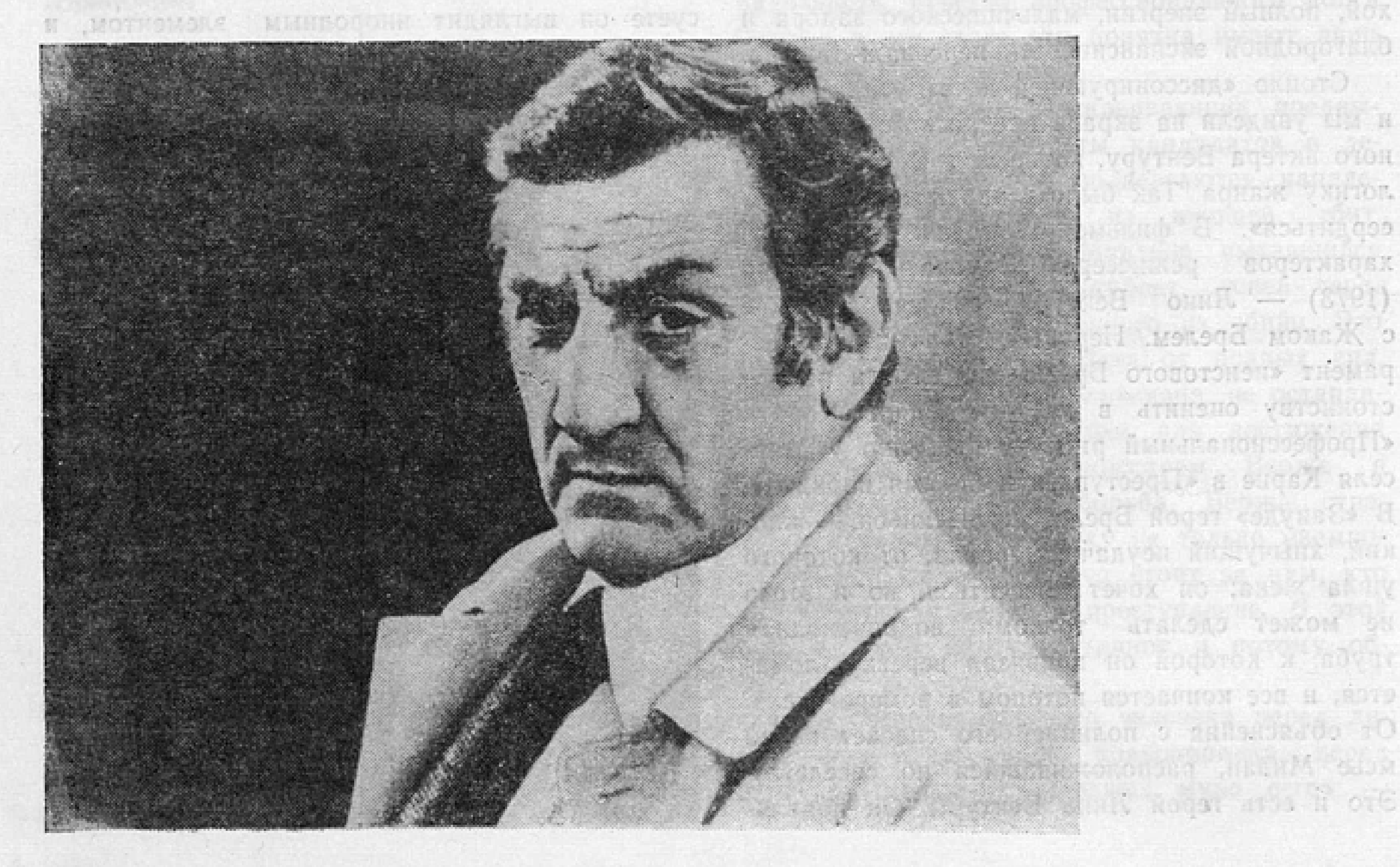
У Франческо Рози Вентура снялся в «Сиятельных трупах» (1976). Картина Рози, в основе которой лежит роман Леонардо Шаши «Контекст», вскрывает механизм буржуазной власти, передает тревожную политическую атмосферу современной Италии с захлестнувшей ее волной терроризма и насилия. Фильм начинается серией убийств. Жертвами становятся высокопоставленные служители правосудия — прокурор и судьи. Инспектору Рогасу, которого играет Вентура, поручено расследование этих преступлений.

Франческо Рози нужен был именно такой актер. «Лино Вентура прямо создан для этой роли, — говорил он. — Его герой просто честный профессионал, в своем роде идеал полицейского, который верит в законы и справедливость и охраняет их. Почва уходит у него из-под ног, когда он убеждается, что справедливости нет» [1].

Картина Рози далека от внешних атрибутов детективного жанра. По замечанию Т. Бачелис [2], в ней куда больше политики, чем детектива. Действие «Сиятельных трупов» развивается в несколько замедленном ритме, стилистика картины подчеркнуто строга, убийства совершаются бесшумно, средь бела дня, на фоне бытовых подробностей. Снимая Лино Вентуру в роли Рогаса, режиссер рассчитывал, что тот привнесет в трактовку этого образа краски, знакомые зрителю по другим работам

[1] «За рубежом», 1975, № 45, с. 23.
[2] См.: «Искусство кино», 1978, № 12, с. 85.

«СИЯТЕЛЬНЫЕ ТРУПЫ»



актера. Но стремился он при этом к собственному результату. Как правило, герой Вентуры имеет дело с грозным, но конкретным врагом и нередко оказывается победителем. Иное дело у Рози. Опытный инспектор приходит к убеждению, что совершаемые убийства — дело рук правых, что нить преступлений ведет на самый верх. С разоблачительным досье идет он на встречу с лидером оппозиционной партии и в кулуарах огромного светлого музея падает под выстрелами, бесшумными, анонимными... В фильме Рози Вентура выступил с резким обличением буржуазного общества, его «свобод» и его политических механизмов.

Большой интерес вызвало и выступление Лино Вентуры в роли генерала Далла Кьеза в фильме Джузеппе Феррары «Сто дней в Палермо» (1984).

... Сицилия. Палермо. Убийство в кафе комиссара полиции. Покушение на депутата-коммуниста Пиа Ла Торре, подписавшего от имени своей партии законопроект, направленный против мафии. Убийство в автомобиле судьи и председателя местного регионального совета...

Знакомый сюжет, не правда ли?

Имя режиссера Джузеппе Феррары известно советскому зрителю по фильму «Камень во рту». В этой остропублицистической документально-художественной ленте режиссер, разоблачая деятельность итальянской и американской мафии на протяжении тридцати-сорока лет, вскрывал связь могущественного гангстерского синдиката с системой общественных институтов буржуазного государства, с представителями наиболее реакционных течений, с идеологией фашизма. Новая картина продолжает главную линию творчества режиссера. В основе «Ста дней в Палермо» — документальные свидетельства, рассказывающие о последних трех месяцах жизни итальянского генерала Далла Кьеза, назначенного префектом Палермо вслед за описанными выше событиями. Убежденный антифашист, генерал хотел использовать свой опыт в борьбе против мафии. Однако в этой борьбе ему пришлось полагаться лишь на себя самого.

Он был убит вместе с женой 3 сентября 1982 года в 9 часов вечера во время прогулки по городу в своем автомобиле. В самом центре Палермо. При стечении народа. И в толпе не нашлось никого, кто мог бы опознать или описать стрелявших по машине бандитов...

Участие Лино Вентуры в фильме «Сто дней в Палермо» вызвало горячий отклик в Италии. Итальянская печать сообщала, что Джузеппе Феррара признавался перед началом съемок: «Без Вентуры не стал бы браться за постановку этого фильма». Мать генерала одобрила выбор режиссера: «Вентура, мне кажется, очень подходит. Я рада, что именно он будет играть моего сына». А бывший секретарь генерала Джузеппе Тикарно написал: «Когда я в первый раз увидел Вентуру в коридоре префектуры полиции в Палермо, подумал, что это мой шеф, и инстинктивно перед ним вытянулся».

Актер действительно очень тщательно готовился к работе над ролью Далла Кьеза, встречался со многими людьми, изучал документы. В этом фильме он сделал новый шаг на пути к социально определенному характеру.

В контексте творческой судьбы Лино Вентуры глубоко символична встреча с героем романа Виктора Гюго Жаном Вальжаном в экранизации «Отверженных», осуществленной известным французским режиссером и актером Робером Оссейном. Когда-то эту роль блистательно сыграл Жан Габен. Однако, наследуя многое из актерского арсенала выдающегося предшественника, Вентура предлагает свой психологический рисунок образа, отыскивая в нем краски, созвучные современности. Думается, работа актера во многом способствовала успеху фильма у зрителей, повлияв и на решение жюри XIII Московского кинофестиваля, присудившего Роберу Оссейну Специальный приз.

... Лино Вентура не любит шумихи, рекламы, в отличие от многих своих коллег избегает широковещательных заявлений. Живет в парижском пригороде Сен-Клу, предпочитает затворничество... Собственную житейскую мудрость он с любовью передает своим героям, многие из которых в чем-то похожи на него самого.

Уважаемая редакция!

Я очень интересуюсь современным кинематографом Польши. Особенно нравятся мне фильмы с участием замечательных польских актрис Барбары Брыльской и Беаты Тышкевич. Расскажите, пожалуйста, об их творческом пути, об их последних работах.

С уважением

Дмитрий Соловцов

Баку

Подобные письма редакция получает часто. К просьбе рассказать о любимых польских актрисах, успешно сотрудничавших и с советскими кинематографистами — читатели вспоминают, например, «Города и годы», «Иронию судьбы...», «Европейскую историю», — присоединяются К. Молотов, А. Мамедсв, Д. Дехтярев, Г. Ахмедов, А. Керимов, В. Данилин и другие. Недавно на экраны нашей страны вышел фильм польского режиссера Збигнева Каминьского «Самозащита», в котором главную роль, во многом для нее необычную, сыграла Беата Тышкевич. Учитывая пожелания читателей, редакция публикует рецензию на эту картину, в которой кинокритик Ирина Рубанова анализирует работу актрисы в фильме, созданный ею образ Марии, а также рассматривает эволюцию экранных героинь Беаты Тышкевич.

В дальнейшем редакция предполагает обратиться и к творчеству Барбары Брыльской.

Голос человеческий

Ирина Рубанова

Первая мысль об этом фильме: сквозное несоответствие.

Не недосмотр.

Не нескладица от небрежности или неумения.

Тем более не нелепица.

Именно несоответствие. И притом на всех уровнях произведения.

В самом деле: тема не соответствует избранному жанру; характер сюжета — установке, в которой работают актеры; судьба героини — облику и человеческому материалу актрисы; наконец, «Самозащита» обладает всеми достаточно знакомыми приметами «женского» кино, а написал и поставил ее мужчина. Стало быть, несоответствие как намерение, как художественный принцип? Похоже, что так. Но что за цель?

В польской картине немало опознавательных знаков, по которым угадывается хорошо известное: и остроактуальный, если не сказать злободневный, жизненный материал; и доказательства, органичные для определенных жанровых форм; и творческая репутация актрисы, давно ставшая частицей общественного сознания не только своих соотечественников. При этом ответ на вопрос о художественной цели создателей «Самозащиты» спрятан в глубине образной материи. На поверхности его нет. На поверхности — всё несоответствие.

Сюжет и жанр — несоответствие первое.

О «самостоятельных женщинах», о так называемых «неполных семьях», о детях-сиротах при живых родителях, об удивительных превращениях психоструктуры современных мужчин и современных женщин, о других социально-моральных проблемах много пишет пресса. Печать бьет тревогу. Отношение ученых и публицистов к положению дел с первоячейкой общества — с семьей — выражается даже в лексике: выработаны великодушные термины и утешительные эвфемизмы: вместо «мать-одиночка» теперь предпочитают говорить «неполная семья», вместо «незамужняя женщина» — «са-

«САМОЗАЩИТА» («W obronie własnej»)
Автор сценария и режиссер Збигнев Каминьский. Оператор Витольд Собочиньский. Художник Анджей Халиньский. Композитор Зигмунт Конечны. Производство творческого объединения «Х» (Польша).

мостоятельная женщина» и т. д. Предложенное несколько лет назад кинематографом словосочетание «странная женщина» не имело успеха. Возможно, потому, что эпитет указывал на исключительность явления, каковая — увы! — не подтверждается жизнью. Однажды, выступая на «Кинопанораме» по поводу своей новой роли, Людмила Гурченко мимоходом проронила: «Это моя пятьдесят пятая одиночка». Вот вам и «странная женщина». Тогда: «А не странен кто ж?»

Словом, явление четко обрисовалось в контурах и разрослось в масштабах. То, о чем рассказывает польский фильм, часто становится темой и наших картин. У нас, в других социалистических странах вызывает тревогу негативный аспект этих вопросов. На Западе в пылу феминистских страстей, у которых, конечно же, есть свои социальные истоки, их нередко фетишизируют. Так, декларируемым идеалом весьма массового движения «Woman Lib.» является женщина, освободившаяся не только от общественного неравенства с мужчиной, но и от традиций, исконной социально-бытовой роли и даже самой своей биологии. Здесь не место анализу и оценке «женской проблемы» у нас и в буржуазном мире. Если она и упомянута тут, то по двум сугубо конкретным причинам. Во-первых, потому, что характеризует жизненный материал, из которого вырос фильм Збигнева Каминьского. А во-вторых, потому, что обработка этого материала действительности искусством чаще всего осуществляется в формах и «температуре» публицистики с ее репрезентативностью примеров, наглядностью доказательств, категоричностью выводов.

Сценарист и режиссер «Самозащиты» Збигнев Каминьский обратился к явлению, которое зрителям знакомо без его фильма, до его фильма, и описал его вариантные воплощения, также известные, но сделал это не для того, чтобы призвать, разоблачить, предупредить, а для того, чтобы нащупать выход или альтернативу. Конечно, и до него работали в подобном направлении. Были «Несколько интервью по личным вопросам» Ланы Гогоберидзе, «Сестры, или Равновесие счастья» и «Свинцовые времена» Маргарет фон Тротта из ФРГ, «Соло Санни» режиссера из ГДР Конрада Вольфа, «Без



Беата Тышкевич

любви» соотечественницы Каминьского Барбары Сасс-Здорт. Были, наконец, «Сцены из супружеской жизни» и «Лицом к лицу» Ингмара Бергмана.

Имена Бергмана и Гогоберидзе приходят на ум на просмотре «Самозащиты» прежде всего. От Бергмана здесь интонация — ровная, по-северному бесстрастная — и ее визуальная параллель — приглушенный, без цветовых всплесков холодный серо-голубой колорит поздней осени (оператор Витольд Собочиньский). Вслед за выдающимся шведским мастером молодой польский кинематографист не позволяет себе прямых высказываний. Его голос, слово, мысль реализованы в звеньях фабулы, характерах, атмосфере произведения. «Несколько интервью...» вспомнились, вероятно, потому, что героиня «Самозащиты» ищет преодоления своей участи на похожих путях. Впрочем, здесь есть и отличия. Но об этом — чуть дальше. Здесь же замкнем сюжет первого несоответствия: материал, который привычно видеть решенным в жанре семейно-бытовой драмы, напряженным публицистической открытостью авторского высказывания, в польском фильме дал жизнь пси-

хологической драме. Это в немалой степени определило другое несоответствие: сюжету, который организован так, как он организован в «Самозащите», более соответствовал бы резкий, «нажимный» исполнительский стиль, основанный на акцентировке характерности действующих лиц или элементов их поведения. Тем более что польская актерская школа вообще склонна к такому типу игры, когда в рисунке роли что-то — черта портрета, деталь поведения, узор темпо-ритма — слегка, как говорят актеры, «плюсуется», то есть преувеличивается по сравнению с жизненным прототипом. В «Самозащите» у некоторых актеров проскальзывает такое заострение, но лишь иногда и, как кажется, вопреки режиссерской концепции.

Между тем повествование в «Самозащите» как раз основано на преувеличении и нажиме, а точнее сказать: оно выстроено искусственно. Каминьский написал сценарий, который представляет собой своего рода антологию неурядиц в частной жизни наших современников. Фабула его картины вбирает в себя ряд сюжетных положений, из которых почти каждое могло бы стать исходной ситуацией самостоятельного фильма. Так, из «Самозащиты» мыслимо вычленить фильм о любви современной женщины к женатому мужчине, который хорошо назвать «Двое на качелях», если бы не существовало популярной пьесы Уильяма Гибсона именно с таким названием. Но название в самом деле подходящее: каждый следующий эпизод, рассказывающий о взаимоотношениях Марии и Ежи, возвращает и действие, и внутреннее самочувствие героев в состояние, обозначенное в начале предшествующей сцены. Из другого звена фабулы «Самозащиты» можно развить сюжет картины антиалкогольной направленности, рассказав в ней историю женщины, разрушившей свое счастье и счастье сына из-за необузданного пристрастия к спиртному. Еще возможна нравоучительная лента о том, что любовь без общих интересов нестойка. Тут подошло бы название по образцу, облюбованному в последнее время нашими студиями. Что-нибудь вроде «Посади свой сад». Или еще мог бы получиться фильм о связи без особых чувств и без всяких обязательств, но с некоторыми, как бы сказать, аттракционами. Впрочем, об этом в Польше уже сделан фильм. Мы его знаем — «Квартальный отчет».

Надеюсь, читатель простит ироничность и тона, и содержания высказанных здесь предложений. Основание для насмешки, вообще-то рецензентам заказанной, дает вторичность, узнаваемость почти каждого сюжетного хода картины. Полагаю, что и сам Каминьский это чувствовал. Удвоив, утроив, упятерив мотивы семейных неразберих и неразделенного чувства, польский кинематографист, по-видимому, хотел тем самым подчеркнуть размеры бедствия. При этом сказался способ мышления, характерный для национального художественного сознания. Гипербола, заострение, сгущение — исконные черты польской образности.

Сказано: «Каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Героине «Самозащиты» предлагается обозрение несчастий. Однако для того, чтобы они в самом деле произвели на Марию впечатление и она выработала бы способы защиты от них, лица каждой из рассказанных в фильмах историй должны были бы обрести автономию — право на полнокровное, независимое от протагонистки существование. А Каминьский хотел от исполнителей только узнаваемости, типичного поведения, исключив из их действий всякую непредвиденность, а из психологических портретов персонажей — оригинальность. Герои и актеры «Самозащиты» для него — фигуры на шахматной доске.

Все здесь «игралища», но только не «таинственной игры», а четкого авторского расчета. Никто не может «удрать штуку» или хотя бы чуть-чуть выдвинуться за границы изначального замысла. Никто, кроме Беаты Тышкевич и ее героини.

Продолжая перечень видимых несоответствий, следовало бы удивиться тому, что роль женщины, в сущности, нелюбимой или мало любимой, женщины, обделенной даже надеждой на семейное счастье, радость материнства, поручено играть актрисе, которая не только справедливо слывет первой красавицей среди польских исполнительниц, но и являет собой — своим обликом, реакциями, ритмами внутреннего существования — воплощение победительной зрелой женственности. Разумеется, не редкость, когда актера или актрису увлекает роль, рас-

ходящаяся и с их психофизическими данными, и с тем типом героя, в котором они пользуются наибольшим доверием зрителей. Беата Тышкевич — нелюбимая, брошенная? Полноте. Как в это поверить? Парадокс состоит в том, что на это зрительское сомнение автор «Самозащиты», скорее всего, и рассчитывал. При всем нагромождении злосчастий и неурядиц Каминьский рассказал историю отнюдь не тупиковую. Он мог это сделать только в содружестве, а точнее сказать, в соавторстве с Тышкевич.

То, что она играла в своей молодости, были не образы живых, реальных женщин, но образ Женщины вообще, легенда Женщины. Среди ее ранних работ чрезвычайно показательна роль в «Марысе и Наполеоне», фильме отнюдь не высшей художественной пробы. Там происходило шутливое превращение современной варшавской студентки Марыси в завоевательницу завоевателя — знаменитую Марию Валевскую, перед чьими чарами не устоял сам Наполеон Бонапарт. Ни сценарист Ярецкий, ни режиссер Бучковский не задавались целью предложить философию красоты, поделиться мыслями о вечно женственном. У них была простая задача — насмешить, позабавить. Однако молодая Беата Тышкевич, кажется, сама о том не ведая, одарила фильм образом Женщины на все времена. Правду сказать, в историческом костюме — в платьях по моде времен Империи, в страусовых перьях — женственность ее героини выразилась полнозвучнее, адекватнее, что ли, чем в мини-юбчонке по моде 60-х годов. Речь здесь не об эффектных портретах актрисы в богатых, со вкусом придуманных и хорошо сшитых костюмах. Речь о редкостной киногеничности ее внешности и о том, что настоящая киногеничность всегда содержательна.

Мы часто не обращаем на это внимания, называя все, что не есть игра, «внешними данными». В ценностной иерархии элементов актерского творчества мы, как правило, ставим на первое место мастерство и только между прочим упоминаем (если упоминаем) «приятную», «подходящую» или «выразительную» внешность, забывая при этом, что мастерство безлично, а внешность индивидуальна, единственна,— и это уже есть ее содержание, которое обязано выявить кино.

Так случается потому, что подход к актерскому искусству наша кинокритика переняла от критики театральной. В театре иные условия восприятия и соответственно иное распределение выразительных средств. А между тем замечательный критик и теоретик кино Бела Балаш уже много лет назад категорически не соглашался с теми, кто склонен «рассматривать красоту как мешающее, побочное воздействие, возбуждающее низменные инстинкты, которые не имеют ничего общего с «настоящим искусством». Он утверждал: «Воплощением духа героя или героини является красота, идеал которой точно выражает идеологию и стремление народов и классов, которые восхищаются ею. Мы должны научиться читать красоту так же, как выражение лица»[1]. Балашу принадлежит тончайший анализ красоты Греты Гарбо, которая, по суждению теоретика, и есть главное содержание ее ролей, ее внутренняя тема и, если угодно, ее гуманизм. Несколько десятков лет спустя другой теоретик, француз Ролан Барт, также на примере феномена Гарбо, писал, что сюжет и идея этой актрисы — ее лицо, лицо-событие. В активности внешнего фактора (Балаш сказал бы: физиогномики), в умении увидеть и прочитать смыслы, содержащиеся в выдающемся лице (тот же Балаш: «Человеческое лицо еще не открыто, на этой географической карте много белых пятен»[2]. С тех пор как это сказано, «белых пятен» существенно не убавилось), и состоит, по-видимому, пресловутая киноспецифика исполнительства, над разгадкой которой мы давно и бесславно бьемся.

Беата Тышкевич, которой, к слову сказать, свойственна трезвость самооценок, не сомневается, что кинематографу потребовалась в первую очередь ее внешность. В интервью 1976 года она говорила: «...это не я избрала кино — это кино избрало меня в исполнительницы определенных героинь. Всего только»[3]. Своих «определенных героинь» актриса называла по-разному: в цитированном интервью — «графинями», в разговорах с пишущей эти строки — в зависимости от настроения — то «классическими»,

---

[1] Балаш Б. Кино. М., 1968, с. 289.
[2] Там же, с. 97.
[3] «Kino», 1976, N 10, с. 23.

а то — сердито — «вешалками для шлейфов» или того хуже — «перьями в гриве».

«Классические героини» — это очень точно. Внешность Тышкевич в большинстве ее «костюмных фильмов» в самом деле ампирная: все уравновешенно, несколько даже бесстрастно. «В ней все гармония, все диво, все выше мира и страстей...» «Выше мира и страстей» у Пушкина обозначает надбытовое — идеальное. В некоторых фильмах 60-х годов героини Беаты Тышкевич воплощали дух эпох, когда женщина была объектом культа. С тем что ее «выше мира и страстей» часто обретало национальную окраску — в нем угадывалась надменность. И об этом есть у Пушкина: «Нет на свете царицы краше польской девицы». «Царица» — это уже не поверх страстей.

Женщина, которой поклоняются, которую исповедуют, и вдруг — женщина, которую бросают, одинокая женщина, нелюбимая женщина.

В том-то и дело, что не вдруг. В развитии актрисы наступил момент, когда роль модели, пусть и содержательной, роль культового объекта перестала ее устраивать. Сама она это называет «пресыщение графинями». В исполнительнице проснулась потребность творчества — подлинного, полного. Она захотела рассказать о мире и о страстях. Это произошло не вчера и не в картине «Самозащита». В начале 70-х годов, продолжая появляться на экране в шлейфах и с перьями, она начала играть роли объемом меньше, но составом другие. Раньше основным местом пребывания ее персонажей бывали салон, бальная зала, тенистый парк, по живописным аллеям которого прогуливались ее красавицы. Теперь она появилась на собрании, у кухонной плиты, в ванной за стиркой. Изменилась не только исполнительская техника. Актриса не просто освоила неведомые ей раньше физические действия (речь идет, разумеется, об ее актерском арсенале, только о нем) — другой тип экранной речи. Изменился состав эмоций, внутренняя цель стала обрисовываться иначе. Из актрисы легенды она стала актрисой быта. Однако «классическое» не ушло. В том-то и состоит эффект зрелого актерства Беаты Тышкевич, что, играя конкретное, деловое, житейское, она умеет сохранить иные духовные горизонты. Это видно в ее Анне из «Европейской истории»: уязвимая в поведении, побуждаемая к действию корыстными интересами, она не теряет из виду внутреннюю перспективу правды. Оттого-то ее героиня не «домашняя гусыня» (тоже выражение Тышкевич), но индивидуальность, значительная и притягательная.

Подобное происходит и в «Самозащите». Анализируя линию поведения ее Марии, понимаешь, что свободная женщина, современная женщина, она поступает как женщина традиционная, просто женщина, женщина без эпитетов. Мария — Тышкевич знает, что судьба семейных отношений определяется по-прежнему мужчиной, каким бы раздерганным, колеблющимся, «феминизированным» он ни представал. По волевым качествам она могла бы взять на себя инициативу и подтолкнуть Ежи к окончательному самоопределению, профессиональному и личному. Возможно, будь Мария на 10—15 лет моложе, она так бы и поступила, но Тышкевич играет опыт, умудренность, ее героиня прошла школу жизни и многому научилась: союз, начало которому кладет женщина, редко складывается удачно. Если это не житейская закономерность, то во всяком случае позиция Марии из «Самозащиты». В порядке высшей самозащиты она оставляет человека, которого любит. Это тот самый разумный эгоизм, который чурается строить свое счастье на несчастье других.

При видимом смирении героини мы чувствуем огромную внутреннюю работу. «Душа обязана трудиться...» Беата Тышкевич играет в этом фильме то, что раньше ей играть не приходилось. Раньше по большей части ей приходилось играть присутствие (или даже — наличие), в лучшем случае — состояние. В «Самозащите» она играет развитие, преодоление, размыкание частного существования к существованию в мире. Именно это: из «вокзала для двоих» (точнее — для одной) Мария Беаты Тышкевич выходит на площадь людей.

А как же с несоответствиями?

Молодой кинематографист не боялся их, потому что знал: участие актрисы, ее вклад перечеркнет вторичность, опрокинет схему и представит модную — если не сказать одиозную — «женскую проблему» как проблему универсальную, этическую. Так оно и случилось. Прозвучал чистый и ровный голос человеческий.

По поводу Диккенса...

А. Аникст

Диккенс печатал свои произведения небольшими выпусками, продававшимися за доступную цену. Поэтому читателей было много — чуть ли не все знавшие грамоту. Чтобы возбудить у публики желание узнать продолжение, надо было каждый выпуск заканчивать «на самом интересном месте». Интрига должна была быть сложной, запутанной, содержащей разные возможности, и читатели гадали, что произойдет дальше.

«Повесть о двух городах» построена именно так, вполне кинематографично. Она состоит из цепи связанных между собой событий, держащих читателя в состоянии напряженного ожидания. Это чрезвычайно облегчило работу сценариста. Занимательная фабула была выстроена уже Диккенсом, и оставалось только переложить ее на язык кино. Ничего не требовалось добавлять для увлекательности, а сократить кое-что было нетрудно, и в общем получился фильм, достаточно воспроизводящий фабулу Диккенса, а она, как свойственно этому писателю, строится на истории нескольких семей — в данном случае не только английских, но и французских.

Злосчастная судьба французской крестьянской семьи, ставшей жертвой сладострастия и жестокости аристократа Эвремонда, переплетается с бедствиями доктора Манетта, попытавшегося облегчить судьбу тех, кто пострадал от уверенного в своей безнаказанности феодала; племянник Эвремонда, порывающий с семьей, чтобы смыть позор, который навлек на древнее родовое имя его дядя, поселяется в Англии, становится учителем французского языка и влюбляется в Люси, дочь Манетта, просидевшего 18 лет в Бастилии, куда его бросил без суда и следствия Эвремонд-старший.

«ПОВЕСТЬ О ДВУХ ГОРОДАХ» («A Tale of Two Cities»)
По одноименному роману Ч. Диккенса. Сценарий Т. И. Б. Кларка. Постановка Ральфа Томаса. Оператор Эрнест Стьюард. Художник Кармен Диллон. Композитор Ричард Аддинселл. Производство «Рэнк Филм» (Англия).

Диккенс выразительно характеризует порядки феодальной Франции и — уже ставшей во многих отношениях буржуазной — Англии. Франция, писал Диккенс, «печатала бумажные деньги, транжирила их и быстро катилась под гору. Следуя наставлениям своих христианских пастырей, она, кроме того, изощрялась в высокочеловеколюбивых подвигах; так, например, одного подростка приговорили к следующей позорной казни: ему отрубили обе руки, вырвали клещами язык, а потом сожгли живьем за то, что он не преклонил колен в слякоть перед кучкой грязных монахов, шествовавших мимо него на расстоянии пятидесяти шагов». Мы не слышим этих слов с экрана, но видим молодую крестьянку, обесчещенную аристократом, ее младшего брата, умирающего от раны, полученной им, когда он попытался заступиться за сестру, видим еще одного заступника, доктора Манетта, дичающего в одиночке Бастилии. От этой крестьянской семьи осталась пятнадцатилетняя девушка, жертва жестокого хозяина, которая ничего не забудет, никого не простит и будет жить жаждой мести, доходящей до исступления. Мы ее увидим позже, годы спустя, когда пробьет долгожданный час возмездия.

Писатель был далек от того, чтобы идеализировать свое отечество. «Англия гордилась своим порядком и благоденствием, но на самом деле похвастаться было нечем, — пишет Диккенс. — Даже в столице каждую ночь происходили вооруженные грабежи, разбойники врывались в дома, грабили на улицах... В этой повседневной сутолоке беспрестанно требовался палач, и хотя он работал не покладая рук, толку от этого было мало...»

Фильм воспроизводит типичный случай. Молодого Дарнлея (мы помним, что он потомок Эвремондов) англичане судят как шпиона. Он будто бы служил французам. История и политика вплетаются в судьбы частных людей. Они бессильны совладать с потоком событий. А события

надвигаются со страшной силой. Терпению французского народа приходит конец. Мы видим сначала случай единоличной мести — убийство маркиза Эвремонда, а затем мятежную парижскую толпу, возмущенную тем, что под колесами кареты высокопоставленного лица гибнет ребенок, и, наконец, революцию, устанавливающую власть народа.

Политическая история французской революции не входит ни в сферу романа, ни в картину. Как в романе, так и в фильме, эпизоды, показывающие революционный Париж, отличаются беспощадным реализмом. Революция, однако, только одной стороной входит в сюжет «Повести о двух городах» — показаны произвол и издевательство над людьми в монархической Франции и жестокая месть народа за многовековые обиды. Следуя роману, фильм воспроизводит обе крайности.

Что побудило английского романиста, обычно занятого судьбами обыкновенных маленьких людей, их радостями и горестями, обратиться к теме революции?

Случайной эта тема для Диккенса не является. Он уже однажды затронул ее в романе «Барнеби Радж» (1841). То было в бурный период английской общественной жизни, когда широкий размах стало приобретать движение рабочих-чартистов. «Повесть о двух городах» появилась в 1859 году. Она была написана в то время, когда после поражения революционного движения 1848 года наметился новый подъем социального протеста. Роман Диккенса имел вполне злободневную цель. Он был как бы предупреждением господствующим классам Англии о том, что народное терпение недолговечно. Английский народ в целом — не только пролетариат, но и значительные слои мелкой буржуазии — страдал от чудовищной эксплуатации, обнищания, постоянного призрака голода. Своим романом Диккенс напоминал, что ужасы эксплуатации феодальной Франции вызвали революцию, привели к расправе плебеев над прежними угнетателями. О том, как это происходило, Диккенс прочитал в «Истории французской революции» своего современника, публициста и историка Томаса Карлейля. Впрочем, и другие историки революции с не меньшей обстоятельностью описали период революционного террора. Если враги революции изображали только, как революционные трибуналы пачками отправляли на гильотину аристократов и «подозрительных», то объективные историки не забывали при этом показать причины ожесточения народа, не говоря уже о том, что молодая Французская республика в тот период вела борьбу не на жизнь, а на смерть как с внутренними, так и с внешними врагами — против восстаний, организованных аристократами, и против коалиции феодальных монархий Европы, поддержанных буржуазной Англией.

Картина Парижа, охваченного духом мести прежним властителям, у Диккенса имела целью не осуждение революции, а, повторяю, предупреждение хозяевам Англии — не доводите народ до такого состояния, когда он потеряет не только страх, но и жалость.

Повторить надо и то, что у Диккенса «мирная» Англия не менее жестока, чем революционная Франция. Об этом достаточно выразительно говорит суд над Дарнлеем.

Только что чудом избежавший железных лап английского суда (Диккенс неустанно возвращается к этой теме, и в его романах с энциклопедической полнотой показана английская буржуазная «юстиция»), Дарнлей возвращается во Францию после смерти старшего Эвремонда. Его задерживают как аристократа, и он предстает перед революционным трибуналом. Тогда-то и настает час самой младшей из крестьянской семьи, пострадавшей от Эвремонда. Она теперь жена мелкого виноторговца Дефаржа. Париж в руках этих маленьких людей, всюду действующих толпами. Теперь она может добиться возмездия.

Сценарий отражает особенности композиционного мастерства Диккенса, излюбленные писателем приемы параллелей и контрастов. Мы видим в начале картины суд, типичный для буржуазной Англии: перегруженный всякого рода формальностями и совершенно равнодушный к человеческим судьбам. В конце фильма — суд восставшего народа, свободный от формальностей, эмоциональный, знающий лишь крайние меры, одинаково способный помиловать или осудить под влиянием страстей толпы.

Повторяется и другой мотив, имеющий важ-

ное значение для сюжета: внешнее сходство двух героев — истинно благородного Дарнлея Эвремонда и беспутного пьяницы Сиднея Картона. Благодаря этому сходству, Дарнлей спасается от обвинения в шпионаже. Оно же помогает ему избежать казни после осуждения революционным трибуналом. В первом случае роль Картона является пассивной. Во втором он проявляет несвойственную ему, казалось бы, действенность.

В романе Диккенса перемешаны социальные проблемы, политика, имущественные и финансовые дела, но, конечно, не обходится и без любовного сюжета, правда, в той манере, какая была свойственна Диккенсу. Двое мужчин любят Люси Манетт — добродетельный Дарнлей и бесшабашный Картон. Убедившись в том, что Люси отдала сердце Дарнлею, Картон решает проявить великодушие: когда Дарнлея осуждают на смерть, он пробирается в тюрьму, меняется одеждой с Дарнлеем и вместо него идет на казнь.

Этот акт самопожертвования сочетается с намеренным самоубийством Картона. Он прожег свою жизнь в хмельном чаду и теперь искупает вину перед самим собой за попусту растраченную жизнь...

В фильме есть и другие параллели и контрасты, воспроизводящие строй романа Диккенса, и они придают действию дополнительный интерес.

Когда имеешь дело с экранизацией произведения классика, невозможно избежать сравнения фильма и романа, послужившего основой для него. Но нельзя также не задать себе вопроса: а сам фильм, живет ли он самостоятельной жизнью, можно ли, смотря его, просто волноваться судьбами героев?

Зрителю, не знающему романа, вероятно, будет небезынтересно смотреть фильм, следить за перипетиями его фабулы, но ощущения значительности картина не оставляет. Она не более чем движущаяся иллюстрация романа.

Да, фабула его передана достаточно точно.



«ПОВЕСТЬ О ДВУХ ГОРОДАХ»



Но что-то исчезло. И это не вина сценариста или режиссера. Фильм не выдержал бы диккенсовского сочетания резкого контраста между милыми добродетельными персонажами и столь любимыми Диккенсом гротескными фигурами. Они, правда, есть в фильме, это жулик и пройдоха Барсед, готовый служить «и нашим и вашим», добродушная ворчунья пожилая мисс Просс. Больше всего мрачной гротескности в образе ожесточенной мстительницы за сестру и брата, погибших из-за прихоти маркиза Эвремонда. Это, кстати, придает ее образу излишне символическое значение, ибо она становится в глазах зрителей не воплощением справедливого гнева и возмездия, как это дано в романе, а аллегорией жестокости вообще.

Природа кино требовала придания достоверности каждому образу, тогда как Диккенс создавал образы, поднимающиеся над уровнем повседневности или опускающиеся ниже ее. Поэтика романа и поэтика фильма различны. Особенно это сказывается в образе Сиднея Картона. В фильме (эту роль исполняет Дирк Богард) его не отличишь от Дарнлея. Между тем в романе словесные портреты обоих героев создают ощущение контраста.

Запоздалое появление фильма на нашем экране — картина была снята без малого сорок лет назад — едва ли оправдано. Никакого пробела в нашем знакомстве с английским киноискусством он не восполняет. Но будем надеяться, что фильм все же сослужит свою добрую службу — заставит читателей еще раз обратиться к первоисточнику, к самому Диккенсу.



АВСТРИЯ. Перенести сценическую форму «театра одного актера» на киноэкран, создав своего рода «фильм одного актера», попытался австрийский режиссер и писатель Петер Хандке. В картине «Знак смерти», съемки которой велись в прошлом году в Югославии, лишь одно действующее лицо — Прекрасная Незнакомка. Как пишет газета «Прессе», авторы предлагают своим зрителям задуматься над проблемами добра и зла, любви и ненависти, над тем, что составляет смысл человеческой жизни.

...В среду людей, поглощенных своими мелкими, корыстными интересами и погрязших в унылой повседневности, попадает Прекрасная Незнакомка. Она пришла к людям, чтобы вызвать их к полноценной жизни, пробудить в них возвышенное чувство любви. Обращаясь к собеседникам, которых зритель не видит, она произносит страстные монологи, пытаясь растопить холод, сковывающий сердца. Но по мере того как Незнакомка ближе знакомится с окружающими, с их обычаями, будничными делами, заботами и, наконец, начинает испытывать сердечную привязанность к одному молодому человеку, она превращается из строгой учительницы в ученицу. Теперь уже Незнакомка внимательно прислушивается к тому, что советуют ей добрые люди, сама узнает, что означает для простого человека счастье, мир, справедливость...

Авторы картины не дают исчерпывающего ответа на вопрос, что стало на Земле в результате благородной миссии Незнакомки. Не рассказывают они и о том, как сложилась ее дальнейшая судьба: героиня исчезает так же внезапно, как и появилась. Однако мир, покинутый Незнакомкой, уже не похож на мир равнодушных и безучастных друг к другу людей, который мы застаем в начале фильма. Героиня пробудила в них тягу к новой — активной и более справедливой жизни.

В роли Незнакомки снялась известная австрийская актриса Мари Кольбин (о ее предыдущей крупной работе — главной роли в ленте Харка Бома «Дело Бахмайер. Не время для слез» — уже сообщалось в «Синераме»: см. «ИК», 1984, № 6). Картина, которую рецензенты называют «фильм-раздумье» или «фильм-притча», поставлена по новелле писательницы Маргерит Дюра «Смертельная болезнь». «Знак смерти» — вторая картина Петера Хандке. Большой интерес у зрителей и критики вызвала также его первая работа — фильм «Женщина-левша». Недавно по просьбе любителей кино она была вновь показана по австрийскому телевидению.

Н. Кротов

АЛЖИР. Фильм Мухаммеда Шуика «Разрыв», посвященный теме освободительной борьбы алжирского народа, демонстрировался на Неделе алжирского кино, проходившей в Москве и Ашхабаде в 1984 году. Создатель картины широко известен не только как режиссер — им были поставлены ленты «Другие» (1972) и «Ладони» (1974), — но и как актер. Шуик сыграл, в частности, главную роль в яркой антирасистской картине «Элиза, или Настоящая жизнь» Драша, обошедшей экраны многих стран мира; снимался он и в таких заметных фильмах национального производства, как «Рассвет проклятых» Рашеди, «Ветер с Ореса» Хамины, «Вне закона» Фареса.

«Разрыв» обращен к эпохе 30-х годов, когда в народных массах зрел протест против колониального угнетения. На примере судеб трех героев — литератора, сочиняющего поэмы в честь своей родины, крестьянина, мечтающего о клочке земли, и горожанина, профессионального революционера,— авторы фильма сумели убедительно показать, как представители всех слоев населения Алжира, люди самые разные, непохожие друг на друга, включались в активную освободительную борьбу.

...Случай свел героев фильма в тюрьме, здесь они подружились на всю жизнь. Репрессии не сломили узников. Трем товарищам удалось подготовить побег из застенка. По ходу действия фильма герои то расстаются, то встречаются вновь, но путь каждого связан с борьбой, жизнь каждого посвящена святому делу Освобождения.

Т. Царапкина

БОЛГАРИЯ. Популярный болгарский актер Стефан Данаилов вскоре вновь встретится со зрителями — он снимается у режиссера Петра Василева-Милевина в фильме «Маневры на пятом этаже». Сценарий написал известный журналист Чавдар Шипов — сотрудник журнала «Стършел» (аналог советского «Крокодила»); для него это первый опыт работы в кинематографе.

Действие фильма разворачивается в наши дни в научно-исследовательском институте, где работают трое друзей. За ними прочно закрепилась репутация «трех мушкетеров», потому что они всегда вместе — и в беде, и в радости. Но неожиданно дружба дает трещину: по институту распространяется слух, что одного из приятелей посылают в долгосрочную командировку в Японию. Вмиг все рушится — уже нет и следа от былых отношений, основанных на бескорыстии, преданности, взаимной поддержке...

Главная тема будущей картины обозначена в песенке, с которой начинается сценарий Шипова: «Наша жизнь, по существу, есть соревнование, но всегда ли мы ведем его честно, «играем по правилам»? Очень часто... мы превращаемся в соперников, не очень разборчивых в средствах, готовых растоптать даже старую дружбу, лишь бы очутиться у финиша раньше всех...»

История современных «мушкетеров», поведанная авторами, не лишена комедийных ситуаций. «Неплохо, если зрители посмеются, следя за событиями, происходящими с нашими персонажами,— говорит исполнитель одной из главных ролей Велко Кынев,— но еще лучше, если они задумаются, не случалось ли и с ними нечто подобное. Очень сложно смешно рассказывать историю, если относишься к ней серьезно; еще сложнее заставить зрителя смешное воспринять всерьез».

К. Мишина

ГДР. В книге «Воспоминания о Горьком» известный французский писатель и публицист Владимир Познер писал: «Мы обязательно должны быть летописцами своей эпохи, чтобы на нас могли ссылаться последующие поколения». Отрывок из этой цитаты стал названием нового документального фильма Гитты Никкель и Вольфганга Шварце «Владимир Познер — «Чтобы на нас могли ссылаться», вышедшего на экраны ГДР.

Картина повествует о жизни и творчестве литератора-коммуниста, автора известных романов «Закусив удила», «Траур за сутки» и «Испания, первая любовь», которые изданы во многих странах мира, в том числе в СССР.

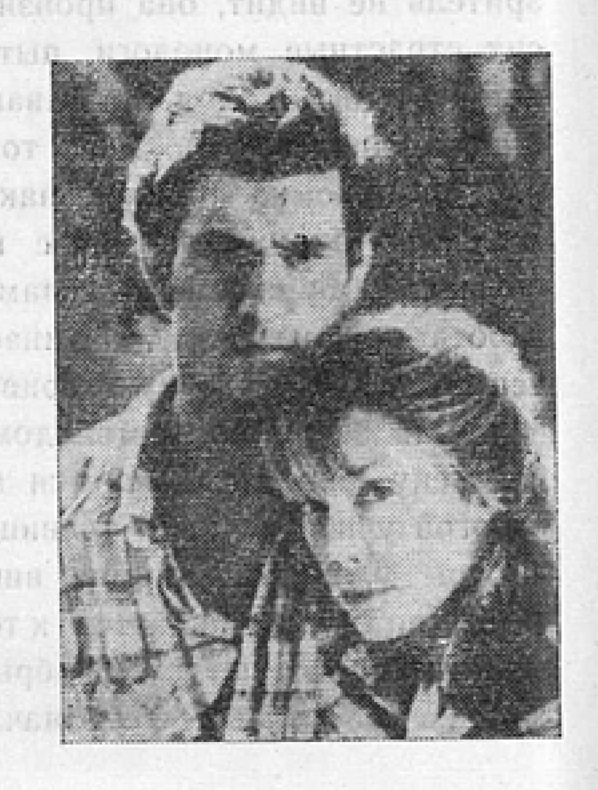
Познер родился в Петербурге в 1905 году и стал очевидцем Великой Октябрьской социалистической революции. Его семья была дружна со многими русскими литераторами и деятелями искусства, в частности с Максимом Горьким, который, как и Владимир Маяковский, оказал значительное влияние на творчество начинающего писателя. Позднее Горький высоко оценит ироничные и изящные баллады Познера.

Находясь во Франции, Владимир Познер помогал деятелям культуры, которые после прихода к власти фашистов в Германии были вынуждены эмигрировать.

В 1932 году он вступил в коммунистическую партию и вскоре попал в «черные списки» гестапо. После того как гитлеровцы оккупировали Францию, ему пришлось переехать в США. В военные и первые послевоенные годы Познером были написаны лучшие книги, в которых он гневно обличал нацизм, вскрывая причины, приведшие к фашистской диктатуре.

В киноленту включены и недавние беседы с писателем; в них принимают участие супруга и верный друг Познера — Ида. В фильме о Владимире Познере рассказывают его друзья, к числу которых принадлежит и советский писатель

«РЕКА», режиссер Марк Ридл (США) (фото из журнала «Филмови новини», Болгария)



Чингиз Айтматов. В разговоре с Гиттой Никкель Айтматов говорит: «Познер — летописец прошлого. Его имя тесно связано с революционными истоками литературы 20-х годов».

Как отмечает еженедельник «Зонтаг», картина Никкель и Шварце подкупает сердечностью рассказа о личности писателя, непринужденным тоном бесед с ним, в которых есть все — и глубокая серьезность, и искрометный юмор. В фильме широко использованы фотографии и отрывки из старой кинохроники. Все это, подчеркивает рецензент, делает кинопортрет писателя Владимира Познера важным документом эпохи.

Н. Кукушкин

●

«Рассказы о современниках» — такой общий заголовок можно было бы дать четырем документальным лентам, выпуск которых стал заметным событием в культурной жизни страны. Две из них сняты на ДЕФА, две другие созданы студентами и преподавателями Высшей школы кино и телевидения в Бабельсберге.

Доброй традицией Союза свободной немецкой молодежи ГДР стали поездки курсантов военных училищ на «поездах дружбы» в СССР, где они посещают места революционной и боевой славы советского народа. В одну из таких поездок вместе с будущими офицерами Народной армии отправились документалисты ДЕФА Йохен Нибельшютц и Экхард Потрафке. Их картина «Решение на всю жизнь» рассказывает о молодых людях, которые намерены связать свою судьбу с армией, надежно охраняющей социалистические завоевания немецких трудящихся. В фильм включены беседы с родственниками и друзьями курсантов, интервью с кадровыми офицерами, сопровождавшими их в поездке по Советскому Союзу.

«Бургомистр в М.» — так называется другая работа Нибельшютца и Потрафке. Главный герой ленты — бургомистр бранденбургского села Манкер — еще довольно молодой человек, слесарь по профессии; он энергично, по-деловому решает многочисленные вопросы, с которыми приходится сталкиваться «сельскому мэру». В фильме, в частности, подробно показано, как бургомистр добивается оснащения местного предприятия эффективными очистными сооружениями, что поможет уберечь близлежащие водоемы от загрязнения промышленными отходами.

Печать ГДР доброжелательно отзывается о ленте съемочного коллектива Высшей школы кино и телевидения «Прусские арабески», повествующей о кропотливой работе реставраторов и архитекторов по восстановлению замечательного памятника архитектуры — старинной водонапорной башни, снабжающей водой фонтаны знаменитого дворцово-паркового комплекса Сан-Суси в Потсдаме.

«Каченчо» — фильм, вынесенный на суд зрителей студентами школы в Бабельсберге чилийцем Карлосом Пуччино и его товарищем из ГДР Хольгером Аккерманом. Герой картины — популярный артист Фернандо Гальярдо, любимец чилийской детворы, которого на родине называли Каченчо; сейчас он живет в эмиграции. В период, когда у власти в Чили находилось правительство Народного единства, Гальярдо вел на телевидении детские передачи, участвовал во многих театральных и телевизионных постановках. После путча фа-

Владимир Познер (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)



шисты бросили Каченчо в тюрьму, а позднее выслали из страны. Авторы фильма показывают, что, несмотря на выпавшие ему тяжкие испытания, этот мужественный человек не пал духом. Он продолжает много работать, помогает своим соотечественникам, твердо веря, что наступит время, когда фашистский режим в Чили будет ликвидирован.

Л. Борисов

ИНДИЯ. В начале нынешнего года в Дели состоялся юбилейный — X Международный кинофестиваль. Выступая перед многочисленными участниками и гостями форума, министр информации и радиовещания Индии Виттхал Гадгил подчеркнул, что своим высоким авторитетом делийский киносмотр во многом обязан поддержке, которую оказывала ему Индира Ганди.

В программу конкурса игровых картин были включены 23 ленты, представленные кинематографистами 22 стран. В состав представительного международного жюри фестиваля, возглавляемого известной французской актрисой Жанной Моро, входил советский режиссер Владимир Наумов.

Помимо конкурсов игровых и короткометражных фильмов, устроители фестиваля предусмотрели обширную информационную программу, а также несколько ретроспектив, включавших работы крупнейшего японского режиссера Сохэя Имамуры, классика итальянского неореализма Лукино Висконти, мастеров индийского кино — Х-А. Аббаса, С-П. Путтана Канагала, Тапана Синха и Шиваджи Ганешана, английского режиссера и продюсера Александра Корда.

Впервые в программу смотра вошла «Международная панорама», составленная из фильмов, посвященных борьбе за мир, за разоружение, против угрозы термоядерной катастрофы. Они созданы мастерами кино Великобритании, ГДР, Индии, Канады, Польши, Советского Союза, США, ФРГ.

Большой интерес на фестивале вызвал специальный показ работ мастеров латиноамериканского кино и негритянских кинематографистов США.

Участники симпозиума по проблемам развития кинематографа Латинской Америки, состоявшегося в рамках фестиваля, подчеркивали в своих выступлениях необходимость решительного отпора «экранной агрессии» Голливуда в странах континента.

Делийские зрители, участники и гости фестиваля познакомились также с традиционной «Индийской панорамой», собравшей лучшие картины национального производства, выпущенные в течение года. Наибольшим успехом пользовались фильмы «Слушается дело Джоши», «На ту сторону», «Праздник любви», «Званый вечер».

Особое внимание индийской общественности привлекла программа, представленная на фестиваль Советским Союзом. В основном конкурсе участвовала картина Эльдара Рязанова «Жестокий романс», а в информационном показе демонстрировались «Лев Толстой», «Военно-полевой роман», «Юность гения», «Низами».

На Делийском фестивале состоялся просмотр новой советско-индийской документальной кинотрилогии «Неру» (режиссеры Юрий Альдохин, Шьям Бенегал). С успехом прошли ретроспективы Никиты Михалкова, Александра Алова и Владимира Наумова.

Высшую награду смотра приз «Золотой павлин» разделили советский фильм «Жестокий романс» и английская лента «Бостонцы» режиссера Джеймса Айвори. Приз за лучшую женскую роль был присужден актрисам Мэдлин Поттер и Ванессе Редгрейв. Карлос Вереза признан лучшим актером фестиваля за роль в фильме дос Сантоса «Воспоминания о тюрьме» (Бразилия). Специальный приз жюри получил режиссер Дьюла Маар (ВНР) за фильм «Мимолетное увлечение».

В конкурсе короткометражных работ приз «Золотой павлин» достался канадскому режиссеру Норману Макларену за фильм-балет «Нарцисс», а награду за лучшую режиссуру получил Мосшедул Ислам из Бангладеш за картину «Будущее».

На закрытии Делийского фестиваля демонстрировалась новая лента Сатьяджита Рея «Дом и мир» — экранизация одноименного романа Рабиндраната Тагора.

Ю. Корчагов

ИТАЛИЯ. Самым популярным актером Италии в 1985 году, по мнению кинокритиков, вновь станет Марчелло Мастроянни,

недавно отметивший свое шестидесятилетие. Он появится на экранах в фильмах «Покойный Маттиа Паскаль» (режиссер Марио Моничелли), «Макароны» (рабочее название фильма Этторе Скола, в котором снимается также Джек Леммон), «Армия возвращается» (режиссер Лучано Товоли, главную женскую роль в картине исполняет Анук Эме) и, наконец, «Джинджер и Фред», где вновь встретится с Федерико Феллини, а партнершей Мастроянни станет замечательная итальянская актриса Джульетта Мазина.

Е. Михайлова

США. Осенью 1984 года на экраны Америки вышли три фильма, в которых эхом отозвалась тема, столь ярко воплощенная в незабываемой картине «Гроздья гнева», поставленной в 1940 году Джоном Фордом по роману Стейнбека.

Рассказ о жизни фермеров, страдающих от нужды и лишений в Америке, якобы воплотившей мечту о «мире всеобщего благосостояния»,— вот главное содержание фильмов «Река», «Место в сердце» и «Ферма». Критика, однако, отмечает, что по остроте социального звучания они значительно уступают своему знаменитому предшественнику. Некоторые рецензенты даже называют эти картины лубочными, идеализирующими нехитрый фермерский быт с его патриархальным укладом. При этом отдельные критики подчеркнули, что, вероятно, именно зрелищность, положенная в основу стилистического решения этих фильмов, привлекла голливудских продюсеров, которые не часто финансируют постановку картин, обладающих серьезным общественным содержанием.

Разоренная в результате наводнения ферма — место действия фильма «Река» (режиссер Марк Ридл, в главных ролях — Мел Гибсон и Сиси Спассек). Владелец фермы вынужден податься в город в поисках заработка...

«Место в сердце» — это фильм-ретро, повествующий о событиях 30-х годов, когда тяжелая экономическая депрессия, охватившая Соединенные Штаты, не пощадила и многие фермерские хозяйства. События ленты происходят в местности Уоксачичи (родина сценариста и режиссера картины Роберта Бентона, известного у нас по фильму «Крамер против Крамера»). Вдова шерифа, убитого в пьяной драке, приводит в дом бродягу негра и слепого, пытаясь с их помощью наладить выращивание хлопка. Однако ей приходится нелегко из-за препятствий, чинимых куклуксклановцами. Главную роль исполняет Салли Филд, несколько лет назад получившая «Оскара» за участие в фильме «Норма Рей», где она сыграла профсоюзную активистку...

Сюжет «Фермы» (режиссер Мартин Ритт) переносит зрителей в Айову, богатый штат, который называют «житницей Америки». Снова в центре повествования — фермерская семья, испытывающая постоянные материальные трудности. Джессика Ланж создает в этой картине образ энергичной молодой женщины, не желающей смириться со своим бедственным положением жены почти разорившегося и слабовольного человека...

«Я давно мечтала о фильме, в котором рассказывалось бы о мелких американских землевладельцах, с сюжетом, созвучным «Гроздьям гнева», но от-

«МАНЕВРЫ НА ПЯТОМ ЭТАЖЕ», режиссер Петр Василев-Милевин (фото из журнала «Филмови новини», Болгария)



носящимся к нашему времени, — говорит Джессика Ланж (она не только исполнила в «Ферме» главную женскую роль, но и является продюсером картины). — На Среднем Западе многим пришлось пережить в начале 80-х годов новую экономическую депрессию. Целые семейства покинули земли, где родились».

Джессика Ланж задумала этот фильм после того, как ей попалась на глаза помещенная в газете «Лос-Анджелес таймс» фотография фермеров из Огайо, распродающих с торгов все свои машины и инструменты, чтобы хоть частично расплатиться с долгами.

«Хорошая история, но она не принесет тебе ни доллара», — такой стандартный ответ Ланж получала во всех кинокомпаниях, покуда не убедила фирму «Уолт Дисней продакшн» взять на себя финансирование ленты.

Своему успеху картина во многом обязана исполнителям центральных ролей — Джессике Ланж и Сэму Шепарду, одному из ведущих современных американских драматургов, снискавшему своим участием в лентах «Фрэнсис» и «Настоящий мужчина» славу «нового Гарри Купера». Обозреватель «Ньюсуик» высказывает, однако, сожаление по поводу того, что сценарий «Фермы» не был написан самим Шепардом, который, возможно, пошел бы дальше восхваления простых людей, стоически переносящих все невзгоды, и сумел бы вскрыть подлинный трагизм положения многих фермерских семей в США.

Е. Высоковская

«Хлопковый клуб», новый фильм Фрэнсиса Форда Копполы, известного советским зрителям по участию в Московских международных фестивалях («Апокалипсис наших дней», «Изгои», «От всего сердца»), стоил его создателям 47 миллионов долларов и пяти лет жизни, но не принес ни финансовой прибыли, ни зрительского успеха. По мнению американской критики, лента получилась вялой и неинтересной, несмотря на то, что в ней соединены два весьма популярных жанра — мюзикл и гангстерский фильм.

Это уже не первый провал Копполы, последней значительной работой которого был «Апокалипсис наших дней» (1979). О «Хлопковом клубе» мало говорят и пишут, он прошел по экранам почти незамеченным. Гораздо больший интерес, чем сам фильм, вызвала его долгая и шумная предыстория.

В 1979 году голливудский продюсер Роберт Ивенс задумал картину о временах великой депрессии и сухого закона. Сценарий написал Марио Пьюзо (по его роману Коппола снял свой самый знаменитый фильм «Крестный отец»), на главную роль намечался Аль Пачино (одна из главных ролей в «Крестном отце»). Однако Коппола был привлечен к работе уже после того, как Пьюзо отказался от участия в проекте, а кандидатура Аль Пачино отпала. Режиссер, еще не оправившийся после финансового краха своей экспериментальной картины «От всего сердца», сам взялся писать сценарий. На главную роль был приглашен Ричард Джире. Бесконечные денежные затруднения, актерские капризы и разногласия с продюсером сопутствовали работе над этим фильмом, о чем можно было бы снять отдельную картину... Но, несмотря на все препятствия и неурядицы, «Хлопковый клуб» все же был закончен.

Фильм рассказывает о гангстерских махинациях вокруг знаменитого ночного клуба в Гарлеме. Грохот перестрелок чередуется здесь с синкопированными джазовыми ритмами. В паузах излагается довольно запутанная история, в которой участвуют две пары братьев — чернокожие близнецы, танцующие чечетку на эстраде «Хлопкового клуба», и белые, один из которых играет на кларнете, а другой связан с преступным миром. Разобраться в перипетиях криминального сюжета непросто...

Фильм венчает счастливый конец, полностью отвечающий традициям «фабрики грез». Авторы даже не пытаются разобраться в проблемах, актуальных для Америки и по сей день. Зато в картине тщательно воссоздан колорит времени, в действие введены реальные персонажи «джазовой эры», хореографические номера поставлены с блеском. Но и это не спасает положение...

Наиболее интересной актерской работой критика признает эпизодическую роль старейшины американского театра, руководителя прославленного «Ливинг тиэтр» Джулиана Бека. Главным же достоинством ленты журнал «Тайм»

считает монтаж, виртуозно и остроумно выполненный сыном режиссера Джанкарло Копполой. Это дебют молодого кинематографиста, которому прочат большое будущее.

М. Брашинский

ШВЕЙЦАРИЯ. Ближе познакомиться с современным кинематографом Швейцарии позволяет новая книга известного деятеля кино Вольфганга Герша, вышедшая в свет в издательстве Швейцарского киноцентра. Она так и называется: «Швейцарские киноэкскурсы. Встречи с новым швейцарским фильмом».

«Путешествие в одиночестве мимо фасадов, от которых исходит запах молока и меда, от фасадов домов, начиненных деньгами, бизнесом, свинцом и бетоном, молчащих о задушенных чувствах и растоптанных мечтах». Эти слова швейцарского режиссера Кристиана Шохера, относящиеся к содержанию его фильма «Странствующий воин», отражают, по мнению автора книги, общую тематическую направленность национального кино.

Подъем кинематографического творчества в Швейцарии связывают с событиями общественной жизни в Европе, взбудораженной молодежным бунтом 1968 года. В 70-е годы в «стране альпийских лугов» создавались фильмы острой социальной направленности, отличающиеся новизной художественной формы и смелостью идей. Тогда в мире заговорили о «швейцарском киночуде», о самобытных художниках, среди которых Герш выделяет режиссера Клода Горрета, впоследствии переехавшего во Францию. Горрета — автор известного документального фильма «Забастовка — не воскресная школа» и таких игровых лент, как «Провинциалка», «Кружевница» (обе шли в советском прокате), «Смерть Марио Риччи» (см.: «Синерама», «ИК», 1984, № 3).

Характеризуя нынешнее состояние швейцарского кинематографа, Герш указывает на кризис, вызванный в первую очередь катастрофической нехваткой средств. Не секрет, что государственные субсидии на нужды кинопроизводства остаются в Швейцарии из года в год на одном и том же уровне, что в условиях инфляции, постоянного роста цен означает на практике их ежегодное сокращение на десять процентов. Поэтому режиссеры и сценаристы или подолгу находятся в простое, или вынуждены искать работу за границей.

Особенность книги Герша состоит в сознательном нарушении автором хронологической последовательности при анализе кинопроцесса: автор рассматривает фильмы в порядке их художественной, общественной и политической значимости.

Как отмечается на страницах еженедельника «Зонтаг» (ГДР), Вольфганг Герш предстает перед читателями то как историк кино, то как репортер, и хотя его работа — не справочное пособие, в ней содержится большое количество статистических данных, фактов и разнообразных сведений, дающих представление о развитии искусства кино в Швейцарии. Неудивительно, что интерес к книге проявили и зарубежные издательства.

К. Николаев

ФРАНЦИЯ. В последнее время французский кинематограф,

«ХЛОПКОВЫЙ КЛУБ», режиссер Фрэнсис Форд Коппола (США) (фото из журнала «Филмови новини», Болгария)



как правило, избегает касаться таких тем, как коллаборационизм и поражение Франции в войне с Германией в 1940 году. Среди немногочисленных исключений — недавний фильм Клода Лелюша «Те или другие», в котором история жизни трех семей музыкантов прослеживается с середины 30-х годов до наших дней. Наиболее сильные эпизоды картины связаны со второй мировой войной. Событиям, происходившим в период гитлеровской оккупации Франции, посвящена и одна из последних работ Клода Шаброля — «Чужая кровь».

Время войны и оккупации получило гротескно искаженное освещение в картине Жан-Мари Пуаре «Папи занимается Сопротивлением», авторы которой позволили себе издевательский тон и грубые насмешки в адрес участников антифашистской борьбы. Критик Жан Ко заметил по этому поводу, что «если бы такой фильм вышел в 50-е или в конце 40-х годов, случился бы скандал и его наверняка запретили бы — как произведение, оскорбляющее память наших героев». Вероятно, дельцы французского кинобизнеса полагают, что снимать правдивые, глубокие ленты о войне и Сопротивлении «коммерчески нерентабельно», вот и появляются комедии вроде «Папи...» или ленты типа «Возвращения обезумевших солдат» Мишеля Вокоре, где «странная война» 1939—1940 годов изображается в стилистике убогого фарса. Увы, давно не было на экранах Франции таких честных и художественных лент об антифашистском Сопротивлении, как «Красная афиша» Франка Кассенти или «Бригада» Рене Жильсона...

А. Брагинский

ФРГ. Андреаса и Инес считают «современной супружеской парой»: хотя они и живут под одной крышей, вместе завтракают и ужинают, каждый из них занят только собой и совершенно не интересуется тем, что происходит в жизни другого. Зачастую они даже общаются между собой с помощью... магнитофона. Историю этой «прогрессивной», по буржуазным понятиям, семьи рассказала режиссер Дагмар Хирц в фильме «Недосягаемая близость».

Персонажи ленты на первый взгляд вполне благополучные, порядочные и интеллигентные люди. Андреас (Клаус Грюнберг) сотрудничает в крупном издательстве, а в свободное время пишет стихи и собирается когда-нибудь целиком посвятить себя поэзии. Инес (Катрин Аккерман) — режиссер документального кино. Вне всякого сомнения, на работе Андреас и Инес — интересные, творческие, всеми уважаемые люди. Но в быту они выглядят совсем иначе. Андреас абсолютно равнодушен к жене и часы досуга предпочитает проводить не с нею. Инес это не очень огорчает, поскольку она — деловая, рассудочная, полностью «эмансипированная» женщина, чуждая каких бы то ни было сантиментов.

Но вот однажды в жизни этих уверенных в правильности своего образа жизни людей происходит событие, заставляющее пересмотреть коекакие из их «незыблемых» принципов. В дверь их дома постучался человек, остро нуждающийся в помощи. Моника (Бригитте Карнер), молодая женщина, подруга Инес, пережившая тяжелую личную драму и даже пытавшаяся покончить с собой, по настоянию супругов поселяется у них. Участие в судьбе Моники заметно поколебало невозмутимость Инес. Одновременно она получает письмо от сына, которого она пятнадцать лет

Марчелло Мастроянни



назад после развода оставила первому мужу. Сын пишет, что ему непременно надо встретиться с матерью и узнать, что она за человек. В результате всего этого Инес начинает понимать ущербность своей жизни.

«Недосягаемая близость» — первый фильм Дагмар Хирц. Прежде она работала монтажером и в 1972 году первой из представителей своей профессии получила почетную кинематографическую награду ФРГ. Хирц дважды сотрудничала со знаменитой Маргарет фон Тротта, которая помогла ей в написании сценария для режиссерского дебюта. По мнению рецензентов, этим соавторством и обусловлено некоторое сходство «Недосягаемой близости» с картиной Тротта «Полное безумие», однако, как отмечает журнал «Шпигель», у Хирц получилась лента не столь мрачная.

В. Крюков

ГОСТИ РЕДАКЦИИ

Документалисты из ФРГ

Москву посетила большая группа прогрессивных западногерманских деятелей кино. Цель их поездки состояла в том, чтобы подробнее познакомиться с современной советской кинематографией, укрепить контакты с советскими коллегами, обменяться опытом, показать свои работы. Десять дней, проведенные в Москве, были насыщены многочисленными встречами и просмотрами. Гости побывали в Союзе кинематографистов СССР, на ЦСДФ и Центральном телевидении, во ВГИКе, посмотрели программу советских фильмов. В Центральном Доме кино состоялся вечер документальных фильмов ФРГ.

Группа западногерманских документалистов посетила редакцию журнала «Искусство кино». Гости журнала проявили живой интерес к его задачам, принципам распространения, составу читательской аудитории. Режиссер и оператор Герхард Орманс отметил, что кинематографисты ФРГ не имеют своего теоретического издания: существовавшие прежде журналы по вопросам кино перестали выходить из-за отсутствия средств.

Финансовые проблемы чрезвычайно осложняют положение западногерманских кинематографистов и систему кинообразования в ФРГ, подчеркнул автор страстно борющегося против фашизма и неонацизма фильма «Адмирал Дениц. Как пруссак я выполнил свой долг» режиссер Карл-Хайнц Валлох. Он привел красноречивый пример. В Бремене созданы определенные условия для подготовки кинематографистов. Здесь имеется хороший просмотровый зал, современная кино- и видеоаппаратура. Но, киношкола бездействует — у городских властей нет денег, чтобы оплачивать работу персонала.

В разговоре был затронут и такой принципиально важный вопрос, как проблема зрителя документального кино. Она стоит перед западногерманскими кинематографистами, как подчеркивали гости, в значительно более острой форме, чем в СССР. В ФРГ, к примеру, в кинотеатрах нет практики показа документальных лент перед игровой картиной, это время владельцы кинотеатров используют для рекламных роликов. Нет и специализированных кинотеатров и залов хроники. Так что связь документалистов ФРГ со зрителем и даже само их существование в значительной мере зависят от телевидения.

Советские документалисты, отмечалось в разговоре, видят перспективы расширения аудитории документального кинематографа в совершенствовании его языка, перед творческими работниками стоит проблема поиска новых выразительных средств.

— Она чрезвычайно актуальна и у нас, — отметил Орманс. — Мы часто рассуждаем о том, что документальные фильмы должны обладать художественной выразительностью, однако почему-то весьма редко адресуем это требование

непосредственно самим себе. Поэтому зачастую получается так, что прогрессивные фильмы с ярко выраженным социальным или политическим содержанием оказываются не столь выразительными, чтобы и форма экранного рассказа способствовала доходчивости картины. Но при этом нельзя впадать в крайности.

Расширение телевещания создало предпосылки для появления полнометражных документальных картин социального содержания. К тому же в ФРГ на телевидении прежде были прогрессивно настроенные редакторы, дававшие возможность появляться в эфире фильмам передовых документалистов. «К сожалению, можно утверждать, что эти веремена прошли», — сказал режиссер Вильфрид Фибан, показавший советским коллегам антифашистскую ленту «Сделка. Путь нацистов к диктатуре и войне».

Разговор коснулся темы, которая особенно волнует сегодня в ФРГ кинематографистов, — появления частного телевидения.

— В области средств массовой информации, — отметил Валлох, — нынешнее правительство занято тем, что ломает существующую несколько десятилетий структуру телевидения. В ФРГ вещание осуществляется радиотелевизионными организациями, не принадлежащими непосредственно ни государству, ни какой-либо одной партии и не носящими коммерческого характера. Однако с 1 января 1985 года в стране действует и частное телевидение. Оно находится в руках газетно-издательских концернов и носит откровенно развлекательно-коммерческий характер. Весьма характерно, что одним из основных пайщиков частного телевидения является «король» западногерманской прессы Аксель Шпрингер. Впрочем, программа частного телевидения состоит не только из развлекательных передач. Об идейной направленности информационных выпусков говорит хотя бы тот факт, что на пост главного редактора приглашен человек, долгое время работавший в отделе по связям с общественностью в штаб-квартире НАТО.

Подытоживая сказанное на встрече в редакции, Валлох сказал: «Сегодня мы, документалисты ФРГ, стремимся решить две главные задачи. С одной стороны, боремся за существование нашего кинематографа как такового. С другой — отстаиваем прогрессивную направленность наших картин. И то, и другое дается очень нелегко».

Во встрече в редакции с документалистами ФРГ принял участие секретарь правления Союза кинематографистов СССР, член редколлегии журнала «Искусство кино» И. Григорьев.

А. Гурков



Сценарий



Сухейль
БЕН БАРКА

Сухейль Бен Барка — марокканский кинорежиссер, родился в 1942 году. В молодости он сменил несколько занятий: был профессиональным футболистом, пилотом. Кинематографическое образование Бен Барка получил в Италии, в Римской киношколе. Для итальянского телевидения им снято около тридцати документальных фильмов. Длительное время он работал ассистентом Пьера Паоло Пазолини.

Мысль о создании фильма «Амок!» родилась у Бен Барки под впечатлением кровавых событий в Южной Африке. В 1983 году на Московском международном кинофестивале фильм удостоен главного приза.

АМОК!

В 1982 году на VII кинофоруме стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте я был председателем отборочной комиссии и, посмотрев фильм Сухейля Бен Барки «Амок!», написал о нем в газете «Известия».

Эта картина потрясла меня.

Лента из Африки, континента, где кинематограф только делает свои первые шаги, поражала прежде всего зрелым профессионализмом. На фоне разного рода картин — вдруг такая яркая и страстная политическая манифестация, такой взрывной по силе острейший социально-политический талантливый фильм! Это не могло не радовать нас, советских кинематографистов, всегда считавших кинематограф оружием социальной борьбы.

Фильм обличает расизм, бесчеловечное отношение к людям в ЮАР. События его — жестокие, страшные. Его герой, добрый сельский учитель Матье Семпала, приезжая в Иоганнесбург, проходит все круги ада, сталкивается с варварством, которое чуждо человеческой природе.

Напомню, что слово «амок» в медицинском словаре означает психическое расстройство, сумеречное состояние, выплескивающееся в агрессию. Бен Барка диагностирует эту болезнь как социальную. В фильме живет тревога за сегодняшний мир, в котором капитализм разжигает ненависть и вражду, чтобы отбросить человечество к варварским временам.

«Амок!» поражает и совершенством художественной формы. Недаром в 1983 году на Московском международном кинофестивале он был удостоен главного приза. Как режиссер я хочу отметить высочайшее режиссерское и драматургическое мастерство создателей картины. Оно заявлено сразу, с первых кадров, когда девочка приносит Матье Семпала письмо из Иоганнесбурга. Он не знает, что за письмо, от кого оно. Но заранее боится его. Боится его открыть, боится что-то узнать — настолько страшны вести, идущие из Иоганнесбурга. И в финале, когда Матье Семпала познает в Иоганнесбурге всю горечь и отчаяние, мы видим на экране бегущую девочку и уже вместе с героем замираем: какую новую горькую весть несет она?..

«Амок!» заставляет почувствовать преддверие новых исторических поворотов в народной судьбе. Фильм полон ожидания и веры в социальные перемены. Расисты не способны заглушить в народе стремление к счастью и свободе. И в этом острая современность и революционный пафос картины.

Фестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте недаром называют фестивалем надежды. И я всегда верил, что у кинематографа «третьего мира» появятся свои шедевры. Таким шедевром мне и представляется фильм «Амок!».

В нем звучит голос народа. Как в песнях Мариам Макебы, песнях боли и надежды, венчающих эту картину. Думаю, читатели, которые могут теперь познакомиться со сценарием Сухейля Бен Барки, почувствуют силу этого захватывающего произведения прогрессивного киноискусства нашего времени.

Шухрат Аббасов, народный артист СССР

Семилетняя девочка бежит по извилистым улочкам Дотейи, небольшой деревни в Оранжевом свободном государстве (так называется одна из четырех провинций Южно-Африканской Республики).

В руке у нее конверт. Пробегая мимо полуразвалившейся лачуги, она останавливается и, запыхавшись, зовет:

— Мама! Мама!.. Я бегу к учителю!

— Зачем это?

— Я сразу же вернусь... только передам ему письмо.

Едва выпалив это, она убегает. В это время ее мать появляется на пороге дома и, хотя дочь уже далеко, кричит ей вслед:

— Что ты собираешься ему передать?

Мать видит, как дочь скрывается за соседними хижинами; она пожимает плечами и возвращается в дом, спугнув при этом пытавшихся улизнуть на улицу кур.

Жилище Матье Семпала скромно, даже бедно обставлено. Голые стены. В углу комнаты стул и стол, на котором свалены книги и учебные пособия. В зашторенные окна едва проникает свет. Полосы света и тени придают комнате таинственный вид. Матье Семпала, учитель, сидит за своим рабочим столом и проверяет домашние задания. Раздается стук в дверь. Матье поднимает голову:

— Войдите!

Дверь с легким скрипом открывается, и на пороге появляется девочка. Она боязливо подходит к столу учителя.

— Я принесла вам письмо.

— Письмо?.. А кто тебе его передал? — спрашивает Матье.

— В магазине... его оставил какой-то незнакомец.

Матье задумчиво вертит в руках конверт.

— Ты можешь идти.

Однако девочка не уходит Она неуверенно перебирает ногами.

Взглянув на нее, Матье спрашивает:

— Может быть, ты проголодалась?

— Нет, я не очень проголодалась.

— Только самую чуточку?

— Да, только самую чуточку проголодалась...

— Иди на кухню, — улыбается Матье, — может быть, у хозяйки найдется, что поесть.

Девочка уходит, а Матье смотрит ей вслед. Она идет так осторожно, словно боится кого-то разбудить. Матье вновь берется за письмо. По конверту никак не определишь, от кого оно. И страшно как-то его вскрыть. Он окликает жену

— Бинту... зайдешь?

— Иду.

Входят жена и девочка, в руках у которой надкусанное вареное яйцо. Девочка почтительно прощается и закрывает за собой дверь. Некоторое время Матье смотрит на жену.

— Она принесла это письмо... Как ты думаешь, что бы это значило?

Бинту кладет письмо на руку, словно проверяет на вес, и возвращает его Матье, отрицательно качая головой.

— Не представляю... Может быть, это от нашего сына Гаши или твоей сестры Жозефины?

— Такое письмо ждешь, ждешь, а когда получаешь его, то страшно распечатать.

Поколебавшись, он вскрывает конверт и читает:

«Миссия Софиятаун, Иоганнесбург.

Дорогой брат Матье Семпала!

Недавно здесь, в Иоганнесбурге, я повстречался с молодой женщиной. Ее имя Жозефина Семпала, и я узнал, что она сестра Матье Семпала, этого блестящего преподавателя, с которым я учился в начальной африканской школе в Хефнере. Женщина эта тяжело больна, и поэтому я прошу вас немедленно приехать в Иоганнесбург. Разыщите его преподобие Сикау Нордже в миссии Софиятауна. Ваш брат Сикау Нордже».

Супруги оторопело смотрят друг на друга. Жена прерывает молчание:

— Вот ты и прочел.

— Да, прочел...

— Что же ты собираешься делать?

Матье пожимает плечами.

— Мой брат уехал в Иоганнесбург более десяти лет назад. Сестра Жозефина поехала следом за ним, а в прошлом году уехал наш единственный сын Гаша... Вот и ты сама говоришь, что когда люди отправляются в Иоганнесбург, они оттуда не возвращаются... Они даже не пишут... Они уезжают в Иоганнесбург и пропадают там: никто с той поры не получает от них известий. — Постепенно Матье разбирает злость. — Мой родной брат... моя сестра... наш сын! Гаша, сынок... Уехали и как в воду канули — ни строчки! Может быть, они не отдают себе отчета, что мы просто хотим знать, живы ли они... Им это безразлично. Семья для них... — Матье отчаянно машет рукой, как бы говоря: «Черт с ними!» Понемногу он успокаивается и после долгого молчания решительно заканчивает: — Надо ехать завтра вечерним поездом.

Яркое солнце подчеркивает красоту холмов, равнин, небольших рощиц. Окрестности Дотейи кажутся спокойными и благополучными. Вдали проезжают комфортабельные автобусы. С холма спускается всадник в сопровождении породистого добермана. Собака резво носится по кустам, из которых вылетают потревоженные цесарки.

На обочине дороги, ведущей к вершине холма, незадачливый велосипедист подкачивает шины. Это Матье. Доберман выскакивает из кустов, пугая привязанных к багажнику велосипеда кур. Матье резко оборачивается. Александр Хорн подъезжает к нему верхом на лошади.

— Неприятности, господин учитель?

Матье почтительно снимает шляпу:

— Нет, господин Хорн, просто немного спустили шины... Давно что-то не видно в деревне вашего сына. Говорят, он стал важным человеком в Иоганнесбурге. Здешние люди его очень любят.

Хорн, явно польщенный, с улыбкой отвечает:

— Через несколько дней он приедет на пасхальные каникулы.— Уже отъехав, оборачивается: — Счастливого вам пути!

Вождь деревни Дотейи, здоровенный мужчина, лоснящийся от жира, одет как полуевропеец-полузулус. В одной руке он держит куриную ножку, а другой вытирает рот. Рядом с ним стоит телохранитель в причудливой ливрее полуполицейского-полувоенного покроя и старательно отгоняет мух обычным зулусским опахалом.

В «гостиной-столовой» вождя стоит странная, разностильная мебель. Современный «модерн» и циновки, плетеные кресла. На низкой подставке в углу комнаты, царственно возвышаясь над всей обстановкой, белеет огромный холодильник. Под ним валяются пустые бутылки из-под пива и других напитков. На стене громко тикают громоздкие деревянные часы с кукушкой.

Посреди комнаты в роскошном кресле, покрытом бордовым покрывалом, развалился вождь. На блюдах, расставленных на полу, горы еды и фруктов. В углу лежат связанные еще живые куры, которые яростно забились и закудахтали при появлении второго телохранителя. Он подходит к вождю, склоняется над ним и докладывает:

— Пришел учитель... он хочет говорить с вами.

— Учитель? — в задумчивости говорит вождь. — А этому что еще понадобилось?

Телохранитель в недоумении разводит руками.

Вождь пребывает в нерешительности.

— Хм... Могу поспорить, что это связано с письмом из Иоганнесбурга.

Продолжая жестами выражать свое неведение, телохранитель замечает:

— Кстати, он принес с собой несколько куриц и яйца.

— Ах, так! Пусть войдет! — приказывает вождь громким, царственным голосом.

Пока второй телохранитель убирает со стола, вождь церемонно надевает зулусский головной убор: все-таки учитель — важное лицо в деревне.

Входит Матье Семпала. Он выглядит усталым, рассеянным и озабоченным. Вождь, напротив, доволен и радушен.

— Какой добрый ветер привел вас сегодня почтить своим присутствием жилище вашего вождя?

— Спасибо,— не вслушиваясь, отвечает Матье и достает из кармана письмо,— я получил...

Вождь обрывает его на полуслове с видом человека, которому известно обо всем происходящем в деревне.

— Я знаю, знаю... Хорошие новости?

— И хорошие, и плохие. Прочтите, если хотите.

Вождь берет в руки письмо, ищет что-то в карманах:

— Нет, нет, это лишнее... К тому же я не знаю, куда подевались мои очки... Просто скажите, о чем идет речь.

Мгновение Матье колеблется, а затем прямо переходит к делу:

— Мне необходимо поехать в Иоганнесбург.

Вождь подскакивает как ужаленный.

— В Иоганнесбург! Во имя всех богов зулу! Да вы не в своем уме, Матье Семпала! Вы не в своем уме! Чтобы вы, один из моих лучших, верных подданных!.. И в Иоганнесбург! Глупости, Матье, глупости...

— Всего лишь на несколько дней.

— На несколько дней... Никогда! — протестует вождь, меряя комнату быстрыми шагами. — Вы оттуда никогда не вернетесь.

— Но моя сестра тяжело больна... Я должен поехать и привезти ее домой.

Вождь продолжает носиться по комнате, наталкивается на своего первого телохранителя, сметает его с пути звонкой пощечиной. Он разгневан:

— Вы не вернетесь, Матье, я это точно знаю... Никто не возвращается из Иоганнесбурга! Никогда!.. А как же дети в нашей деревне? Вы подумали о них? Где мне найти другого учителя? Ты прекрасно знаешь, что второго учителя мне не дадут! Матье Семпала, зарубите себе на носу! Даю вам неделю! Если вы не вернетесь, я приеду за вами сам. Вы меня слышите?.. Сам Мензима Фефу! Иоганнесбург! О, великие боги!..

Во время этого напыщенного театрального монолога первый телохранитель не смог сдержать улыбку. Вождь это заметил и отвесил ему еще одну пощечину со словами:

— А в твоих интересах побыть немым, я даже думаю, что ты глухой!

Серые стены морга, слабый желтоватый свет, сомнительная чистота помещения производят гнетущее впечатление.

Вокруг директора Южноафриканского института анатомии (СААР) Вильяма Гординера собрались несколько человек: Ван Неймен, его ассистент, Элтон Хорн, писатель и профсоюзный деятель, и молодой Гаша Семпала, который служит в морге.

Гординер переходит от ящика к ящику и открывает помеченные красным крестом. Ящики, видимо, старые и не сразу открываются. Гординер быстро осматривает каждый труп и подает утвердительный или отрицательный знак Гаше, который делает соответствующие отметки в регистрационных карточках.

Ван Неймен, высокого роста, худощавый, с готическими чертами лица и резкими манерами, внимательно следит за Элтоном Хорном, сдерживая себя, чтобы не вмешаться.

В атмосфере очевидной, едва сдерживаемой ненависти Гординер и Элтон поддерживают непринужденную беседу. Создается впечатление, что они играют в кошки-мышки: каждый понимает, куда клонит другой, но при этом оба остаются в добром настроении.

Время от времени Гординер, прерывая беседу с Элтоном, отпускает циничные замечания по поводу осматриваемых им трупов.

— Итак, вы ежедневно обходите все городские морги в поисках трупов... «годных на экспорт», — говорит Элтон.

— Именно так... Ничего особо интересного для вашего профсоюзного журнала и его уважаемых читателей.

— Ну, как же, как же... Ваша отрасль торговли, что ни говорите, не так уж часто встречается...

— Что вы, во всех странах мира продают трупы медицинским факультетам, исследовательским центрам, лабораториям и так далее.

— Разумеется, но я полагаю, что обычно все это происходит не совсем так, как у вас...

— То есть?

— Я хочу сказать, что впервые встречаюсь с предприятием, специализирующимся в этой области.

— О, вам следует съездить в Индию! — непринужденно замечает Гординер. — Там дело поставлено со значительно большим размахом, почти на промышленной основе. — Он резко задвигает очередной ящик и обращается к Гаше: — Этот не подойдет.

— Почему? — удивляется Элтон.

— Раздроблен череп,— безразличным тоном отвечает Гординер, явно желая шокировать собеседника.

— Брр... у меня даже мурашки по спине побежали...

— Вам следует надеть пиджак,— улыбается Гординер,— здесь прохладно.

— Но как же вам может нравиться такая работа?

— А кто вам сказал, что она мне нравится? — Гординер смеется.

— Да, действительно, — Элтон колеблется, — но мне не совсем понятно...

— Если бы все были такими,— говорит Гординер, любовно закрывая один из ящиков. Отвечая на вопросительный взгляд Элтона, цинично продолжает: — Девушка лет восемнадцати, в прекрасном состоянии... Итак, что вам непонятно?

— Видите ли... Вы экспортируете только трупы африканцев, не так ли?

— Совершенно верно.

— Торговля трупами белых запрещена?

— Вовсе нет... Но я не могу их получить.

— Почему?

— Потому что белые всегда забирают своих покойников,— пожимает плечами Гординер.

— А африканцы нет? — язвительно спрашивает Элтон.

Ван Неймен опережает Гординера и резко отвечает:

— Нет, господин, негры не забирают! Вы должны знать, раз уж вы социолог, психолог или я не знаю кто там еще, что три четверти этих трупов никогда не востребуются родственниками,— широким жестом он указывает в сторону стенных ящиков.

Гординер пытается сгладить положение:

— О, это просто потому, что родственники не знают об их смерти.

— Уясните себе, господин, что когда африканец уезжает из своей резервации — бантустана, его родственники не пытаются даже узнать, куда он уехал и что он делает! — говорит Ван Неймен. Элтон жестом выражает сомнение, но Ван Неймен продолжает:

— С такими людьми, как вы, всегда одно и то же: «Белые виноваты в несчастьях этой страны...» Но именно вы извлекаете выгоды из су-

ществующей системы. А когда положение становится критическим, вы удираете из страны, вывозя свои состояния за границу! За примерами далеко ходить не надо — возьмите Родезию, уважаемый господин Хорн!

Появление лейтенанта Ярсвельда выручает Гординера из затруднительного положения. Лейтенант издали делает ему знак подойти.

— Извините меня, господин Хорн, я на минутку.

— Прошу вас.

Гординер подходит к лейтенанту. Тот берет его под руку и ведет вдоль ящиков, указывая на них с гордостью:

— Они ваши, мой дорогой!

— Да, я их видел, — сухо замечает Гординер, — все трупы расчленены. Нет никакой возможности их использовать.

— Ну, ну, — Ярсвельд становится ироничным, — вы не всегда были столь щепетильны, господин Гординер.

— Времена изменились, лейтенант, как и качество вашего товара.

— А известно ли вам, — в голосе Ярсвельда звучит угроза, — что мы каждый день рискуем своей шкурой, имея дело с этой швалью. Знаете ли вы, что у них теперь есть оружие и что они осмеливаются уже смотреть белому в лицо и могут запросто хладнокровно выстрелить в него? Теперь недостаточно нескольких ударов дубинки... Да, времена действительно изменились, как вы справедливо изволили заметить. —Он смягчается. — Так что? Как обычно?

Гординер отворачивается, давая понять, что беседа окончена.

— Сожалею, но я не могу оплатить поставку этой партии. Мы не экспортируем отдельные части тела.

Гординер уходит. Ярсвельд в ярости.

Сквозь долгую ночь поезд мчится в Иоганнесбург. В вагоне третьего класса едут только африканцы. Уже далеко за полночь. Люди спят в невообразимых позах. Вагон переполнен. Матье Семпала сидит в задумчивости, зажатый между пассажирами. Несколько мужчин курят. Плачет ребенок, которого устроили на ночь в багажной сетке.

Матье поддерживает все время сползающее на него массивное тело соседки, полной пожилой женщины. Утомленный этим соседством, он встает, и Гертруда, так зовут женщину, потеряв опору, падает на деревянную лавку.

Матье с трудом пробирается среди спящих пассажиров, стараясь никого не разбудить. Он выходит в тамбур, пробует открыть дверь следующего вагона, но она заперта. Матье наклоняется к замочной скважине. Покачивание вагона мешает четко увидеть детали, но мы догадываемся, что за дверью вагон-ресторан «для белых». Белые скатерти, сверкающая посуда. Безупречно одетые официанты. Люди в вечерних туалетах. Разнообразные напитки и блюда.

За ужином собралась вся семья Александра Хорна. Отец семейства поддерживает в нравоучительном тоне беседу с Сузанной, женой Элтона, его сына. Изысканная мебель, силуэты апельсиновых деревьев на фоне бледнеющего неба. Сгущаются сумерки. «Бой» разносит аперитивы и возвращается в дом. На траве растянулся доберман-пинчер.

— Политические убеждения Элтона мне никогда не нравились. Он никак не может понять, что чистота расы является основой нашего общества и что этот вопрос не подлежит обсуждению.

Элтон пожимает плечами. Александр поворачивается к нему.

— Послушай, сын мой, мне прекрасно известны твои мысли. Еще совсем недавно они меня ужасали, однако сегодня они меня больше не страшат, — он обращается ко всем: — Вы только посмотрите на результаты последних выборов: четыре пятых голосов отдано за правящую партию! Как ты это объяснишь? А?

Отец, довольный собой, ждет ответа. Однако Элтон не собирается вступать в спор. Его взгляд по-прежнему прикован к телевизору, стоящему у входа в гостиную. Он отвечает, как бы разговаривая сам с собой:

— Четыре пятых африканских избирателей проголосовали за белое правительство.

Александр в бешенстве:

— Африканцы никогда не будут голосовать! Ты слышишь меня?! Никогда, до той поры, пока хоть один белый останется в живых в этой стране!.. Лучше подохнуть, чем видеть нашу страну в руках этих... этих...

Не отрываясь от телевизора, Элтон насмешливо замечает:

— Нашу страну!

— Да, нашу страну! Именно так! Это мы ее создали!

Бенедикт, жена Александра, наклоняется к Сузанне:

— Стоит им заговорить о политике, и они тут же грызутся.

— Без нас здесь были бы одни дикари, подыхающие от голода! — кричит Александр.

Элтон встает, не дослушав отца, чтобы прибавить звук телевизора, и все внимательно прислушиваются к голосу диктора, а мать Элтона тем временем подкладывает в стаканы кусочки льда, подливает напитки.

«Сегодня вечером на шахтах Икзопо с новой силой возобновились столкновения между коса и зулу. Несмотря на то что ряд подпольных организаций разгромлен, полиции пока не удалось полностью восстановить порядок», — говорит диктор.

На экране появляются кадры уличных столкновений. Элтон пожимает плечами и собирается уменьшить звук. Он говорит словно сам с собой:

— Уже десять лет, как коса и зулу перестали убивать друг друга.. Кого они хотят убедить в этом?

Отец в ярости ударяет кулаком по столу, опрокидывая бокал.

— Наша полиция не в состоянии навести порядок!.. Нет, вы слышали что-нибудь подобное? «Полиции пока не удалось полностью восстановить порядок»! — Он презрительно улыбается. — Скандал! Скандал!.. Я ведь говорил, что нами управляют ни на что не способные интеллектуалы. Им бы приехать к нам, в деревню. Здесь они увидят, как надо обращаться с этой швалью, чтобы заставить себя уважать!

Элтон рассеянно слушает отца. Сузанна маленькими глотками допивает свой стакан. «Бой» подбирает осколки битого стекла.

— В мое время знакомства с учением Кальвина было достаточно, чтобы воспитать из нас порядочных людей. У нас не было необходимости во всех этих сомнительных теориях, распространяемых коммунистами .. Вот, слушай, что я тебе скажу, мой мальчик. Когда была великая засуха, я был еще очень молод, и мне пришлось поехать на север поработать у родственников. Тяжелая была работа, можешь мне поверить, ведь у нас не было достаточно денег, чтобы нанять негров. Так вот, ты полагаешь, африканцы попытались понять наше положение? Вовсе нет! Они даже протестовали, эти мерзавцы. Но тогда они быстро поняли, кто здесь хозяева, можешь мне поверить! Мы встретили их ружьями, крупной дробью и собаками. А когда собака хватает такого мерзавца... Ты бы только видел! Это спектакль!

При этих словах старшего Хорна мы видим сцену, которую он описывает. Облава на африканцев снята рапидом. Охотники в костюмах 30-х годов. Свора собак набрасывается на свою добычу.

На лицах пассажиров иоганнесбургского поезда печать усталости. Матье опять устроился в своем уголке, дремлет, поддерживая голову Гертруды, чей храп вызывает раздражение окружающих.

Внезапно в вагон врываются трое молодых парней, вооруженных ножами и дубинками, и отбирают у пассажиров деньги. Всеобщая паника.

Действие разворачивается молниеносно. Дергающиеся лица, искаженные страхом, кричащие рты, прерывистые жесты, сверкающие лезвия ножей. Матье съежился на своей лавке, его соседка Гертруда улучила момент и сунула под него свой кошелек.

Кошмар продолжается еще мгновение, а затем так же внезапно рассеивается. Воры выпрыгивают в окна замедлившего ход поезда, их силуэты тают на фоне розовеющего предрассветного неба.

Зажигается свет. В вагоне абсолютная тишина. Мокрые от пота лица, еще не прошел шок от пережитого. Внезапно тишину прорезает женский крик.

Матье сходит с поезда. На подножке ему приходится вцепиться в поручень, чтобы не упасть, так как Гертруда подталкивает его сзади своим толстым животом. Как только Матье оказывается на перроне, его подхватывает стремительный людской поток и несет к выходу. Саквояж застревает между двумя людьми, идущими быстрее, чем Матье, и он едва не лишается своего багажа.

На привокзальной площади оживленное движение. Зажав саквояж в руке, Матье топчется на месте: город ему незнаком, он никого здесь не знает. Матье смотрит в сторону длинной вереницы такси, направляется было к машинам, но потом останавливается — такси, наверное, очень дорого стоит.

Две полицейские машины, сопровождаемые воем сирен и светом крутящихся мигалок, на полной скорости проносятся по площади, раздается визг колес на повороте.

Площадь залита разноцветной неоновой рекламой, отражающейся в

расширенных зрачках Матье. Он, наконец, решает спросить дорогу у прохожего:

— Будьте любезны, где мне найти автобус, чтобы доехать до Софиятауна?

— Вам придется идти на автовокзал. Пройдете по этому проспекту километра два, а там спросите.

— Два километра? — Матье удивлен.

Прохожий жестом показывает, что ничего не поделаешь:

— Ну вот — такси.

Со словами благодарности Матье поворачивает в указанном направлении и видит перед собой, метрах в тридцати, у тротуара, те же две полицейские машины с включенными мигалками. Рядом собралась толпа.

Матье боязливо подходит, сохраняя дистанцию. На крыльце дома консьержка в халате, с распущенными волосами в упоении объясняет собравшимся, что здесь произошло:

— Они прошли мимо меня, ни о чем не спросили, ни этаж, ни квартиру! Они от кого-то уже все знали, это точно! И от кого-то из местных! — Она обвела взглядом слушающих, сделав ударение на последних словах.

Блондинка лет сорока, поднимаясь на второй этаж, оборачивается и с возмущением кричит собравшимся:

— Стоят! Уши развесили! Что вы такого нашли в этой шлюхе! — В толпе раздаются неодобрительные возгласы. — Да, шлюхе! Позволить обвести себя вокруг пальца какому-то черномазому! И к тому же не в первый раз. Это я вам говорю!

Прохожий наклоняется к своему соседу:

— Могу поспорить, что эта старая кляча ночами подглядывает в замочные скважины.

Подъезжает еще одна полицейская машина. Из нее выходят двое полицейских. На балконе второго этажа пожилая дама с мужем. Дама кричит:

— Несчастье-то какое! Ну, а если она полюбила африканца, какое кому до этого дело? — Муж берет ее ласково за руку, пытается урезонить, однако Глэдис вырывает руку. — Она любит черного, она любит черного!.. Что же из этого? За это надо сажать в тюрьму?

— Глэдис! — с упреком прерывает ее муж.

— Кому они помешали? Разве нельзя позволить людям жить, как они хотят? — Муж пытается увести Глэдис с балкона. — О, оставь меня в покое!

Муж пожимает плечами и возвращается в комнату. Матье, оставаясь в стороне, пытается разобраться в происходящем.

С противоположной стороны улицы двое молодых африканцев, опершись на свои метлы, безучастно наблюдают за происходящим. Собравшиеся у дома потеснились. Четверо полицейских выводят из дома молодую белую женщину и африканца лет тридцати. Полицейские грубо подталкивают африканца к первой машине. Женщина пытается высвободиться, оскорбляет полицейских, но ее крепко держат и вталкивают во вторую машину. Обе машины моментально отъезжают.

Прилично одетый мужчина, по виду чиновник, провозглашает:

— Вот... Вот к чему ведет наша демократия!.. К полному падению нравов! А в скором времени приведет и к коммунизму!

Двое оставшихся полицейских велят людям разойтись. Один из них задевает спустившуюся вниз Глэдис. Она возмущается:

— Ну, хватит, может быть? Или нас вы тоже арестуете заодно?

Еле успокоившись, она поднимается к себе.

«Чиновник» обращается к полицейскому, указывая пальцем на африканцев-дворников.

— А эти что здесь делают? Теперь их везде можно увидеть, даже в наших кварталах! И мы им ничего не говорим... Ведь у них у всех теперь появились «права»!

Полицейский пожимает плечами, затем, убедившись, что «чиновник» уходит, подходит к дворникам.

— А вы что тут торчите?

Ни слова не говоря, дворники указывают на свои метлы. Лишь глаза их вызывающе поблескивают.

— Пропуска! — коротко требует полицейский и протягивает руку.

Дворники достают пропуска, без которых ни один африканец не имеет права выходить на улицу, полицейский внимательно их изучает и, возвращая, приказывает:

— Живо за работу!

Матье добирается до автовокзала, и его вновь охватывает беспокойство. Очень уж много здесь автобусов, людей. Матье устал: всю ночь он провел на ногах. Отъезжают переполненные рабочими автобусы. В толпе снуют мальчишки, и один из них, лет двенадцати, обращает внимание на этого человека, явно чужака, потерявшегося в новой для себя обстановке. Мальчик вежливо обращается к Матье. Матье так же любезно ему отвечает:

— Сожалею, но я не понимаю.

— Так вы коса?

— Нет, я зулу.

— А! Могу я вам чем-нибудь помочь?

— Спасибо большое, сын мой, я очень нуждаюсь в помощи.

— Куда вы едете, господин?

— В Софиятаун, к его преподобию Нордже.

— Нордже? Не знаю такого, но автобус на Софиятаун стоит вон там! — Мальчик увлекает Матье в сторону автобусов. — Дайте, я понесу вашу сумку. Вы, должно быть, очень устали.

— Нет, спасибо, она тяжела для тебя.

— Как вам будет угодно, — пожимает плечами мальчик.

Они переходят на другую сторону площади к очереди на автобус.

— Надо занять очередь. У вас есть билет?

— Нет.

— Этот ряд на Софиятаун. Будет лучше, если вы костоите в очереди, чтобы не потерять место, а я сбегаю в кассу за билетом.

Матье снова благодарит мальчика, достает из кошелька один рэнд и протягивает ему:

— Вот, держи и возвращайся скорее.

Мальчик берет деньги и не спеша уходит. Отойдя на безопасное расстояние, он пускается во всю прыть. Матье все понимает, но уже поздно. Он бросается вдогонку за ним, но безуспешно. Вне себя от ярости останавливается и кричит вслед ругательства и проклятия. Окружающие люди безучастны, их отношение к случившемуся поражает его. К нему подходит пожилой человек:

— Успокойтесь, успокойтесь. Вы его больше никогда не увидите! Так же, как и свои деньги.

— Но он же вор! Маленький уголовник! — возмущается Матье.

— Да, вор... если хотите. Таких, как он, тысячи, вынужденных воровать.

— Вынужденных? — негодованию Матье нет предела.

— Да, им ведь надо что-то есть.

— Но я же говорю вам, что он вор! Он обокрал меня...

— Я знаю, — перебивает его пожилой мужчина, — вы пробудете в Иоганнесбурге некоторое время?

— Да, несколько дней.

— Тогда вы сами все поймете. Куда вы направляетесь?

— В Софиятаун, к его преподобию Сикау Нордже, — в голосе Матье опять слышится недоверие.

— В Софиятаун пойдет вон тот автобус, — мужчина указывает нужное направление, — билет купите в автобусе.

Матье смущенно, все еще с некоторым недоверием благодарит своего собеседника и направляется к своему автобусу.

Мжи, коренастый, подвижный, маленького роста шахтер, бежит по коридору, врывается в раздевалку «для черных». Он с трудом прокладывает себе дорогу среди других шахтеров, направляющихся в душевую. Разбившись на небольшие группы, рабочие что-то оживленно обсуждают. Пробегая мимо них, Мжи задает один и тот же вопрос: «Где Делиус? Вы не видели Делиуса? Делиус там?» Рабочие жестами указывают в одном и том же направлении.

Наконец он добирается до отсека, в котором Делиус беседует с группой рабочих. Мжи останавливается, переводя дыхание. Делиус поднимает голову и с беспокойством в голосе спрашивает:

— Ну что?

— Все штольни бастуют, — победным тоном сообщает Мжи.

— Отлично! Превосходно! — Делиус резко, как распрямившаяся пружина, поднимается. — Они наконец поняли!

— Никто из рабочих не поддался на этнические провокации: отныне нет разделения на зулу, суто, свази и коса! — Мжи без сил опускается на скамью.

Слово берет Делиус. Голосом полным энергии говорит:

— Действовать надо быстро и решительно! Всем передать приказ: объявляется общая забастовка в поддержку продолжения работ на действующих шахтах. Недовольство на золотых и алмазных рудниках растет. Если и эти рабочие присоединятся к нашему движению, начнется крупнейшая всеобщая забастовка в Южной Африке.

— Но все всеобщие забастовки завершаются морем крови, Делиус, — замечает Н'Коло, — ты ведь это знаешь! А это отпугивает тех белых, которые нам симпатизируют.

— Все, что вы говорите, — болтовня! — вступает в разговор Арт, шахтер гигантского роста. — Белым понятен лишь один язык: ружья и дубинки! Шли бы они к черту! Я вам говорю: надо поступать так же, как они. Нечего здесь сидеть сложа руки. В округе восемьдесят тысяч безработных, которые помогут нам свернуть им шею.

Рабочие, настроенные наиболее воинственно, заволновались, и Делиусу с трудом удается их успокоить. Он вынужден громко кричать, чтобы заставить себя слушать. Между умеренными и экстремистами нарастает конфликт. Делиусу удается одержать верх и успокоить Арта и его клан. Разгоряченный этой перепалкой, успокаивая рабочих, он горячо продолжает:

— Все это верно, Арт, ты правильно говоришь... Но ты хочешь начать с конца. Такие бунты приносят слишком много бессмысленных жертв. Нет, в настоящий момент наша задача — показать им, что мы стали нацией! Именно это слово сегодня наводит на них страх!

Его преподобие Сикау Нордже живет очень скромно: в комнате стоят лишь железная кровать, деревянный ночной столик, на котором лежит потрепанная библия, и пара колченогих стульев. Сикау живой, очень подвижный, немного лукавый, постоянно улыбается. Трудно не поддаться его обаянию. Матье, напротив, выглядит усталым, растерянным.

— Садитесь, садитесь, — Сикау усаживает своего гостя, — вы, должно быть, измучены таким долгим путешествием. — Он ставит саквояж Матье в угол комнаты и подсаживается на край кровати. — Матье Семпала, мы не виделись больше двадцати пяти лет!

— Да, ваше преподобие. А как чувствует себя моя сестра? — в голосе Матье звучит тревога.

— Она прекрасно себя чувствует, успокойтесь.

— Как? — Матье изумлен. — Однако в своем письме вы писали мне...

— Да, я знаю. Мне нужен был предлог, чтобы заставить вас приехать.

— Но что же это все значит? — в нервном возбуждении Матье вскакивает с кровати.

— Успокойтесь, Матье, успокойтесь... Видите ли, ваша сестра Жозефина не больна. — Матье вновь садится. — Когда несколько лет назад она приехала в Иоганнесбург, она разыскивала своего мужа. — Матье согласно кивнул. — Если говорить честно, то у нее было с тех пор много «мужей»! — Гримаса ужаса искажает лицо Матье. — Она живет в Кларммонте. Это одно из худших предместий Иоганнесбурга. В ее доме был убит человек, и она несколько раз сидела в тюрьме. Теперь она торгует наркотиками... Вот. Для вас эти известия ужасны, но мы здесь считаем это почти естественным. Каждый должен так или иначе зарабатывать себе на жизнь.

Матье молча качает головой. Сикау протягивает ему сигареты.

— Возьмите сигарету.

— Я не курю.

— Курение успокаивает.

— Боже мой, боже мой! В поезде, когда мы ехали сюда, на нас напали вооруженные ножами бандиты и безжалостно избили бедных людей. На автовокзале какой-то мальчик украл у меня деньги. На улице я видел мужчину и женщину, с которыми обращались жестоко, а затем затолкнули, словно скотину, в фургон и увезли. Теперь я узнаю, что моя сестра стала проституткой... Какая... Какая... — он взволнован и никак не может подобрать нужное слово. — Теперь я вижу священника, который дошел до того, что защищает ее! — Матье внезапно приходит в бешенство, вскакивает, хватает священника за грудь. — Но ответьте же мне, что это за мир, в котором мы живем?! Что это за мир? — Он вдруг успокаивается и садится, пристыженный, смущенный.

— В каком мире мы живем? — Сикау смотрит на него с безмятежной улыбкой. — У себя в деревне вы живете в нищете и голодаете. Здесь вы встретите то же самое и к тому же — насилие. Жестокое насилие, которое беспрестанно рождает новое насилие. В конце концов к этому привыкаешь, но существуют и такие наивные люди, как я, которые продолжают верить, что в человеке сохранилась человечность. Только не всегда просто найти ее в Иоганнесбурге.

Они надолго замолчали. Каждый переживал свои горести.

— А где ее сын? — спрашивает Матье.

— Он живет вместе с ней. Именно поэтому я и написал вам. Может быть, вы спасете хотя бы ребенка, увезя его с собой. Ну, ладно, я полагаю, вам необходимо немного отдохнуть. Мы поговорим обо всем этом вечером.

— Я вижу, вы хорошо знаете мою сестру. Возможно, вы могли бы сообщить мне что-нибудь и о моем брате Делиусе, Делиусе Семпала, и моем сыне Гаше. Вот уже несколько лет я не получал от них никаких известий.

— Я не знаю вашего сына, а вот Делиуса здесь знают все. Он видный политический деятель.

— Политический деятель?! — Матье подавлен этим известием.

В просторном зале редакции крупной газеты трудятся десятки журналистов, стучат машинки, поступают сообщения по телетайпу, кипит напряженная работа, звонят телефоны.

Элтон Хорн решительно пересекает редакционный зал. Его сопровождает Алекс Ла Гумо.

— Главное, не горячись. Ты прекрасно знаешь, что к тебе сейчас придираются и используют любой предлог, чтобы вывести тебя из редколлегии.

— Вопрос уже вышел за рамки личных отношений. Мы должны отстаивать свои идеи до конца. Но ты не беспокойся, я буду осторожен.

Они выходят в коридор и останавливаются у закрытой двери. Ла Гумо стучит и, не дожидаясь ответа, открывает дверь, пропуская вперед Элтона.

Уттен, директор газеты, сидит за импозантным письменным столом в глубине кабинета. У стола стоят Риган, советник директора, и Стьювисент в очках и белой блузе. Все устремляют взгляды на вошедшего Эл-

тона, но никто не произносит ни слова. Видя такой прием, Элтон приветствует собравшихся легким кивком головы и остается у двери. Ла Гумо также входит в кабинет и закрывает за собой дверь. Уттен указывает на кресло и обращается к Элтону:

— Садитесь, господин Хорн.

Элтон направляется к креслу, Ла Гумо остается у двери.

— Мы полагаем, что при создавшемся положении в условиях брожения масс... Мы должны ограничиться требованиями, затрагивающими лишь упорядочение заработной платы и премирование за высокую производительность труда. Посвящать целые колонки требованиям африканцев под крупными, провоцирующими заголовками нам кажется излишним.

Уттен берет лежащий перед ним макет статьи и показывает его Элтону. Три четверти страницы обведены красным фломастером. Уттен перечеркивает этот текст, оставляет один абзац и передает страницу Стьювисенту, указав, чтобы он поместил статью в нижнем углу страницы.

— Но забастовка шахтеров — это фундаментальная проблема, — возражает Элтон, — тем более что она направлена на упразднение таких рабочих мест, которые предоставляются только белым... Мне кажется, что наш профсоюз и газета поддерживают это требование!

— Совершенно верно, господин Хорн, — примирительно подтверждает Риган, — но следует принять во внимание, что африканцы пока не достигли необходимой квалификации, чтобы занимать эти места... Надо же трезво смотреть на вещи.

— И потом, я не понимаю, — подключается Уттен, — почему вы так торопитесь насадить полное равенство. Африканцы не так уж несчастны. Во всяком случае, им у нас живется лучше, чем в Мозамбике или Анголе!

— Возможно, им живется лучше «у нас», как вы выразились, но они здесь — «у себя»... И если мы, причем быстро, не захотим этого понять, то эта страна рухнет, а вместе с ней и мы.

— Господин Хорн, вы выступаете на страницах либеральной газеты, и ваши статьи бывали часто резкими по отношению к белой общине. Здесь никто и никогда не сделал вам ни одного замечания. Тем не менее, бывают такие моменты, когда каждому из нас следует хорошенько поразмыслить. Сначала свободный доступ на рабочие места, требующие высокой квалификации, затем равная заработная плата, и в конце концов «одна рука — один голос» — уничтожение расовых барьеров, и вот уже африканцы у власти!.. И тогда нам останется только одно — уйти. Но в этом случае, господин Хорн, я вам обещаю, что вы уйдете раньше нас!

Элтон резко поднимается.

— Господа, известно ли вам, по крайней мере, к чему ведет политика, которую вы последнее время поддерживаете? К грабежу! Убийствам! Бунту!.. Вы хотя бы знаете, что кричат на улицах самого большого черного гетто — Соуэто даже дети? «Нам нечего терять, кроме своих цепей». Вот в чем худшая из наших ошибок: привести к тому, чтобы африканцам нечего было терять!.. Извините меня!

Элтон покидает кабинет при общем молчании. Ла Гумо в нерешительности стоит еще некоторое время, затем также выходит. Он окликает Элтона, догоняет его и загораживает дорогу.

— Что ты делаешь? Это безумие! Подумай хоть немного, в конце концов!

Элтон поворачивается было к нему, но, передумав, продолжает свой путь. Друзья проходят мимо печатных машин, работающих на полной скорости.

— Элтон, не делай этого... послушай меня!

— А то, что они делают, это не безумие?

Белые рабочие провожают Элтона презрительными, ненавидящими взглядами. На их майках можно прочесть: «Ни одному африканцу не получить моей работы». Элтон останавливается у двери.

— Мы дожили почти до двухтысячного года, а наша страна — все еще исторический анахронизм. Я позвоню тебе домой.

Ла Гумо поворачивает обратно и проходит мимо тех же рабочих, низко опустив голову. Провожающие его взгляды как бы говорят: «И ты тоже берегись!»

Матье и Сикау идут по полутемной улице Клармонта. Вокруг вопиющая нищета. Перед бараками, сколоченными из досок и кусков железа, скопились кучи мусора. Бродят тощие собаки. Все вокруг серое, грязное, отталкивающее. Сикау указывает в сторону двух женщин, идущих мимо, и тихо говорит:

— Видишь эту толстуху?

Матье даже вздрагивает от неожиданности, он узнает свою соседку по вагону, Гертруду.

— Да, я ее знаю, мы вместе ехали в поезде.

— Посмотри на нее хорошенько... Это одна из самых богатых женщин нашей расы... Королева спиртного!

— Боже мой!

Они продолжают свой путь, сворачивают в узкий переулок.

— Выбрось из головы, что ты сможешь увезти Жозефину с собой в деревню.

— Но в деревне все-таки...

— Там нет будущего, — прерывает его Сикау, — ни для нее, ни для ее ребенка!

— А здесь? — с иронией замечает Матье.

— Здесь тоже нет, но есть хотя бы надежда. А там и этого нет.

Сикау останавливается и показывает на домик в десяти метрах от них:

— Ваша сестра живет там, в доме номер двенадцать. Идите к ней один, а я зайду навестить одного моего друга. Увидимся здесь через час.

Матье согласно кивает и идет в указанную сторону. У дома номер 12 он останавливается и долго не решается постучать. Наконец он тихо стучит, но никто не отвечает. Он стучит еще раз, сильнее. Отчаявшись, толкает дверь, и она со скрипом открывается.

Матье замирает на пороге. В доме все переломано, разворочено: стулья, стол, газовая плита. Повсюду валяются осколки кухонной посуды, сорванные занавески, рваная одежда, вспоротый матрац. В углу — мертвая кошка. Не осталось ни одного целого предмета.

Матье с ужасом смотрит, не веря своим глазам. Хлопнула дверь,



«АМОК!». Матье Семпала — Робер Льенсоль, Жозефина — Мариам Макеба

Матье резко оборачивается. На пороге в нерешительности стоит Жозефина. Она боится войти. Наконец она узнает брата.

— Матье, это ты?

— Да... это я... Я приехал...

— Это хорошо.

— Ты никогда не писала, почему?

— Да, нет... я не знаю.

Некоторое время оба молча стоят без движения, смущенные.

— Где твой ребенок?

— Он на площадке играет вместе с другими детьми. Я за ним сейчас схожу, — Жозефина поворачивается, чтобы выйти.

— Подожди! Мне сказали, что ты была в тюрьме.

— Это правда. Мне нужны были деньги для ребенка.

— Но, боже мой, почему ты никогда не писала?

— Пойду схожу за ребенком.

Матье остается один в комнате и опускается на стул. Раздается стук в дверь. В комнату входит какой-то человек. Увидев Матье, он извиняется и выходит. В скором времени появляется Жозефина с ребенком на руках. Она ставит мальчика на пол.

— Подойди к своему дяде. Иди!

Ребенок робко подходит к Матье. Тот долго смотрит на малыша, утирает ему нос и ласково прижимает к себе. Ребенок давно не мыт и одет в лохмотья.

— Завтра дядюшка купит тебе нарядные вещи... Ты рад? — Матье гладит ребенка по голове.



«АМОК!». Матье Семпала — Робер Льенсоль, Жозефина — Мариам Макеба

Мальчик остается безучастным и продолжает теребить в руках щепку. Матье отпускает ребенка и встает.

— Ну, ладно, мне пора идти. Я должен встретиться с нашим братом Делиусом. Завтра вечером я за вами приду.

В пивном зале, как впрочем, во всех пивных Соуэто, грязно и накурено. На неровных, сколоченных из досок столах — батареи пустых бутылок из-под пива. Меж столами бродит собака. Оживленно беседует публика, иногда на повышенных тонах. Обсуждают события на шахтах.

Время от времени в глубине бара появляется Зуло, соуэтский миллионер, высокий африканец в темных очках и шляпе, в компании с молодыми людьми подозрительной наружности.

За столиком сидят Матье, Сикау и Делиус. Делиус и Сикау пьют пиво. Матье довольствуется стаканом воды. Делиус смеется, он рад встрече.

— Это мой старший брат, я должен его уважать, — он пытается успокоить Матье. — За Жозефину ты не волнуйся: полиция не в первый раз наведывается к ней.

— Я волнуюсь не за нее одну, но и за тебя тоже.

— А почему? — смеется Делиус.

— Потому что ты занимаешься политикой. Ты мне так и не сказал о своей жене Эстер и моем сыне Гаше.

— Эстер, — Делиус смутился, — ушла от меня почти семь лет назад.

— И ты женился вторично?

— Да... Впрочем, не совсем так, как это велит церковь, понимаешь?

— Ты ничего не писал об этом.

— Ты прав, но как я мог это написать? Вы там у себя в деревне и представить себе не можете, как здесь живут. Вы знаете только вождя, этого тупицу, навязанного белыми, которого вы должны приветствовать, склоняя голову перед ним. Я не хочу сказать, что мы здесь свободные люди, но по крайней мере мы свободны от этого старого тупицы, верного пса белых. Здесь хотя бы чувствуешь, что ты кое-что значишь и история будет делаться с твоим участием. — Он твердо смотрит на брата и Сикау. — Я не хотел бы вас оскорблять, но церковь тоже смахивает на вождя племени: «Вы должны поступать так, вы должны делать то», а именно мы, рабочие, строим эти большие и красивые города, которые ты проезжал по пути сюда. Это мы добываем золото и алмазы за три рэнда в день, мы, живущие в концентрационных лагерях без жен и детей. А золото идет на украшение их театров, парков, домов и увеличивает их счета в банке. Но что вы обо всем этом знаете у себя в Дотейи? Знает ли об этом ваш вождь?.. Вот почему я не писал вам... и перестал ходить в церковь.

— То, что ты говоришь, отчасти верно... Но я хочу сказать тебе, что Жозефина уедет вместе со мной. И еще: я хотел бы знать, где Гаша.

— Я точно не знаю, — Делиус несколько смущен, — но думаю, что он работает в Александре на текстильной фабрике. Подожди, это, наверное, можно уточнить в телефонном справочнике.

Он встает и выходит. Сикау и Матье сидят некоторое время молча, затем Сикау нарушает молчание:

— Я действительно боюсь за Делиуса... Не потому, что он больше не верит в бога. Вот, посмотри на того человека в темных очках в глубине бара... — он указывает на Зуло. — Его называют соуэтский миллионер... Говорят, что он доносит белым на здешних активистов. Делиусу надо быть осторожнее.

Возвращается Делиус, садится за стол. В его руках клочок бумаги, который он протягивает Матье.

— Вот, это текстильная компания Дорфонтейна.

Матье берет листок бумаги и нерешительно спрашивает:

— А разве нельзя ему туда позвонить?

— Чтобы спросить, работает ли там Гаша Семпала? — на лице Делиуса заиграла улыбка. — Или попросить его к телефону? Нет, ради негра они себя утруждать не станут. Единственное, что можно сделать, это отправиться туда и ждать вечером выхода рабочих.

— Делиус, сколько можно тебя ждать?! — слышится чей-то голос.

— Да, да, иду! Извините меня, но вы знаете, что сейчас происходит на шахте... Я должен туда идти, — он встает, — мы еще увидимся до твоего отъезда.

Вокруг наземных построек шахты неспешно, но организованно собираются штурмовые отряды полиции. На грузовиках установлены мощные прожекторы. Раздирая ночную тьму, они освещают здания.

Войска спокойны, уверены в себе, в мощи своего оружия. В ярко освещенных снаружи зданиях не видно никакого движения.

Яркий свет фар, рокот моторов, по рации спокойно передаются инструкции.

Внезапно в свете прожекторов промелькнули силуэты бегущих рабочих. По войскам прокатилось волнение. Однако за этим ничего не последовало, и вновь воцарилось спокойствие.

Ярсвельд в наушниках сидит в «джипе» и слушает эфир. Младшие офицеры, это все белые, стоят вокруг в ожидании указаний, держа наготове переносные рации.

В шахте столпились рабочие, стоит невообразимый шум. Вбегает Жосюа, коренастый лысый шахтер, — он в крайнем возбуждении. Его состояние передается остальным. Устанавливается гробовая тишина. Все тревожно смотрят на Жосюа. Отдышавшись, он выкрикивает:

— Они повсюду! Надо выбираться, и побыстрее!

В тот же миг рабочие устремляются в галереи. Из толпы несутся крики ненависти и проклятия: «Подлецы! Мерзавцы! Фашисты! Убийцы!» В одной из групп мы замечаем Делиуса и уже знакомых нам Н'Коло, Арта и Мжи.

Рабочие вооружены чем попало: ножка от стола, железный прут, дубинка, пояс с пряжкой. Мжи выскакивает из лифта, дверь кабины захлопывается, и лифт идет вверх на глазах изумленных рабочих. В их рядах растет паника, а еще не видно ни одного полицейского или солдата.

Рабочие разбегаются в разные стороны: некоторые исчезают в длинных коридорах шахты, другие оборудуют укрытие в раздевалке, вывертывают лампочки, чтобы остаться в темноте.

Наверху отряды подавления, состоящие почти поголовно из негров южноафриканской армии, перекрывают все выходы и спокойно поджидают тех, кто решил выйти из шахты обычным путем. Их сбивают с ног, оттаскивают и бросают в стоящие во дворе грузовики.

Ярсвельд отдает приказ об атаке, и окружающие его офицеры возвращаются к своим подразделениям. Почти в тот же момент начинается штурм.

Двое полицейских держат за руки рабочего, прижав его к стене, третий избивает его, выбивает зубы.

Полицейский преследует бегущего шахтера, догоняет, обрушивает ему на голову дубинку, имитируя удар по мячу для гольфа.

Высадившись из лифта, группа полицейских и военных устремляется в галереи и жестоко избивает дубинками рабочих, среди которых Мжи и Делиус.

По галерее бежит рабочий, его преследуют и убивают на месте.

В галереях идет охота на шахтеров. Внезапно гаснет свет, и о том, что происходит, догадываешься лишь по звукам. Время от времени вспышки револьверных выстрелов на мгновение озаряют подробности происходящего.

Укрывшись в тени, с ножом в руке Н'Коло бросается на полицейского и пытается перерезать ему горло. Но ему удается только легко ранить противника. Хорошо тренированный полицейский опрокидывает его, обезоруживает и вонзает в живот его собственный нож.

В раздевалке солдаты распахивают дверцы шкафчиков и избивают прячущихся в них рабочих.

В столовой во все стороны летят кастрюли, тарелки, миски. На кухне топят шахтеров, окуная головой в огромные котлы. Деревянные столы — последние бастионы сопротивления.

Во дворе рядом с грузовиками избивают рабочих и бросают их в кузов, как туши на бойне.

К воротам подъезжает небольшой грузовичок САAP и останавливается рядом с «джипом» Ярсвельда. За рулем сидит Гаша и смотрит на происходящее полными ужаса глазами. Из кабины выходит Ван Неймен и спокойно направляется к Ярсвельду.

Лицо Гаши покрывается мелкими капельками пота. Ему страшно. У ворот сталкиваются на полной скорости две машины «скорой помощи».

Матье и Сикау идут по тропинке. Их лица освещаются вспышками света, сопровождающими треск автоматов. Слышны далекие взрывы. Мигают огни машин «скорой помощи».

— Нет, это потому, что они боятся, — протестует Матье, — они ненавидят нас, потому что боятся! Они убивают нас, потому что боятся!

— Страшно не то, что дом рушится... Страшно, когда его уже нельзя починить, — печально говорит Сикау.

Оцепеневшие Элтон и Ла Гумо наблюдают из машины сцену избиения. Фары проезжающих машин изредка освещают их лица. Отчетливо слышны крики, стоны, выстрелы.

Ла Гумо подавлен. Элтон с отсутствующим лицом нарушает молчание:

— Будь любезен, отвези меня домой.

Ла Гумо молча заводит мотор и трогается. Свет фар падает на группу негров, стоящих на обочине. Машина едет по ночному городу. Элтон просит остановиться:

— Я хочу немного пройтись.

Высадив Элтона, Ла Гумо отъезжает. Элтон на прощание машет ему рукой и отрешенно бредет по улице. Световая реклама механически ритмично вспыхивает, продолжая жить своей жизнью. Искаженное лицо Элтона попеременно освещается зеленым, красным, фиолетовым светом.

Элтон сидит за стойкой роскошного бара в центре Иоганнесбурга. Уже поздно, но в баре продолжается веселье. Элтон залпом осушает стакан виски и сразу наливает еще. Перед ним стоит полупустая бутылка. В зеркале за стойкой он различает свое отражение. На его лице тревога и омерзение. Элтон выпивает еще стакан, глядя на себя в зеркало, опять наливает. В зеркале он замечает сидящих в глубине зала Ригана и Ван Неймена. Взгляд его время от времени затуманивается, и они то расплываются, то появляются вновь. Элтон заставляет себя собраться и прислушивается к разговору. Риган что-то оживленно рассказывает, а Ван Неймен молчит и внимательно слушает, настороженно озираясь по сторонам. Элтон догадывается, о чем они беседуют. Он шепчет сквозь зубы:

— Мерзавцы... убить вас всех мало!

Бармен искоса смотрит на пьяницу, который разговаривает сам с собой. Но вот отражение в зеркале теряет свои очертания.

Окровавленной рукой Делиус пересчитывает пули и заряжает револьвер. В тесном пустом погребе рядом с ним еще шесть молодых решительных негров с оружием в руках. Лицо Делиуса блестит от пота, на грязной белой рубашке пятна крови.

— Теперь вы должны быть крайне осторожны. У них повсюду свои люди, число которых растет. Двести сорок наших парней попали в тюрьму, и их подвергают пыткам, которые даже представить себе трудно, но они все-таки молчат. Пора расходиться.

Молодые люди по лестнице вылезают из погреба. Делиус останавливает одного из них.

— Я тебя узнал... Если ты и на этот раз сделаешь что-нибудь не так... я задушу тебя своими собственными руками! Усвоил? Тогда затаись и жди приказа!

Делиус с видимым усилием выбирается из погреба в комнату. Гертруда помогает ему сесть:

— Обопрись на меня... Я сейчас тебя перевяжу.

Усадив Делиуса, Гертруда ставит на крышку погреба огромную вазу и возвращается, чтобы снять с него рубашку. Делиус ранен в плечо, у него начинается жар. Временами он теряет сознание и в бреду выкрикивает:

— Мерзавцы! Они убили Н'Коло, Ченджу и Нзога... Они убили Кумало и малыша Даниэля... Сукины дети! Они всех нас перебьют!

Гертруда молча слушает его и меняет повязку. Закончив, она снимает разбитые очки и помогает ему одеться.

— Придется вам сменить базу... здесь становится очень опасно. Осведомители Зуло слишком часто стали прогуливаться у моей двери.

— Тебе нечего волноваться! Кому придет в голову, что самая крупная торговка спиртным тоже может бороться за правое дело! Ай! *(Это Гертруда ущипнула его.)*

— Успокойся и заткнись.

Кабинет Элтона обставлен в английском стиле. Вдоль стен стоят книжные шкафы. Повсюду разбросаны газеты и журналы. Лампа на письменном столе слабо освещает комнату. Сидя за рабочим столом, Элтон лихорадочно пишет:

«Репрессии в отношении забастовщиков и любой массовой манифестации отныне неприемлемы. Страх, который постоянно диктовал белому меньшинству необходимость подавления, становится все сильнее и неотвратимее. Чем сплоченнее и организованнее будут массы, тем безжалостнее репрессии, но...»

В этот момент с площади доносятся одиночный выстрел и автоматная очередь. Взлетают голуби, затем наступает жуткая тишина.

Элтон берет себя в руки, подходит к окну и видит предсмертную судорогу лежащего в луже собственной крови человека. Элтон закрывает окно и некоторое время стоит, как парализованный.

Раннее утро на пустынной площади. Редкие прохожие вспугивают голубей, которые разлетаются, громко хлопая крыльями. Появляется мусоровоз, резко нарушая утреннюю гармонию.

Грузовик объезжает площадь, не останавливаясь и не замедляя ход. В кабине сидят двое цветных и с безразличным видом курят. За грузовиком бегут два африканца-мусорщика, опрокидывая в кузов мусорные корзины и кое-как бросая их на прежнее место. Они едва успевают за грузовиком, пошатываясь от усталости. Однако африканцы держатся, крепко сжав зубы.

Матье и Сикау пересекают площадь. Чтобы не замечать работающих с надрывом мусорщиков, они продолжают беседу на отвлеченную тему. Но им стыдно видеть эту позорную сцену.

— А ты помнишь Колези, лысого малыша, который постоянно заикался, особенно при чтении? — продолжает Сикау.

— Разумеется, как же... у него всегда были полные карманы орехов, как у обезьяны.

— Так вот... его избрали депутатом от одной деревни на Севере... Самбике, кажется.

— А как же он произносит свои речи? — улыбается Матье.

— Это большая тайна.

Мусоровоз удаляется. Один из мусорщиков не в состоянии больше поспевать за грузовиком, он падает. На его губах выступает белая пена. Его приятель Ральф возвращается, чтобы помочь другу подняться.

— Вставай, Стефан! Сейчас не время отдыхать! Ты потеряешь работу, если не встанешь!

— Я больше не могу! Я больше не могу! Иди! — чуть не плача молит Стефан.

— Вставай! Не валяй дурака! Закуси губу и встань! Вначале всегда бывает трудно, но это пройдет. Закуси губу, давай, закуси ее сильнее!

Ральф пытается поднять своего приятеля, но тот не держится на ногах. Ральф пристально смотрит на него. Стефан похож на побитую собаку. Ральф понимает, что медлить нельзя, мусоровоз удаляется, он оставляет своего друга и догоняет грузовик.

Дверь старой халупы со скрипом открывается, и на пороге появляется пожилая женщина. Она подозрительно смотрит на пришедших. После минутного замешательства Сикау обращается к ней:

— Мадам М'Кизе?

— Да.

— Видите ли, мы разыскиваем одного юношу, Гашу Семпала. Он работает на текстильной фабрике, и нам сказали, что он живет у вас.

— Он уехал. Он больше здесь не живет.

— А куда он уехал?

— Я не знаю, он не оставил мне адреса.

— Вы лжете! — выкрикивает Сикау. — Отвечайте!

— Я ничего не знаю, — испугавшись, женщина отступает на шаг, — убирайтесь отсюда!

Она пытается закрыть дверь, но Сикау мешает ей это сделать, он настаивает:

— Почему вы испугались?

— Я не испугалась.

— Тогда почему же вы дрожите?

— Мне холодно.

Сикау пожимает плечами и в отчаянии отходит в сторону. Матье не сдается, ласковым, успокаивающим голосом он пытается убедить ее:

— Мадам, мы не из полиции... Я отец Гаши.

Женщина отступает еще на шаг в глубь комнаты.

— Чего же вы испугались? Вы скрываете что-то! — в голосе Сикау звучит угроза.

— По вечерам он приносил много разных вещей... Часы, радиоприемники, одежду... Я не знаю, откуда, но, когда я все это увидела, я испугалась и выставила его за дверь. Вы ведь понимаете...

— Я хочу знать, куда он уехал, — прерывает ее Сикау.

— Думаю, что он поехал в Орландо... Но я точно не знаю, в какое место.

— Спасибо, — сквозь зубы благодарит женщину Сикау и выходит на улицу. Следом идет Матье и закрывает за собой дверь. Ему непонятно поведение спутника. Оказавшись на улице, Сикау разражается смехом:

— Да, я знаю! Иногда я похож на полицейского! Но это было необходимо.

Они идут по немноголюдной улице, которая выходит на площадь перед автовокзалом. Автобусы пусты, людей вокруг мало. Несколько человек стоят в пикетах. За пикетчиками наблюдают полицейские.

— Вы хотите сесть на автобус? — обращается к Сикау подошедший пикетчик.

— Э... Да.

— Если вы это сделаете, то тем самым выступите против нас, а мы решили не ездить автобусом, пока цены на билеты не будут снижены до восьмидесяти центов.

— Да, правда, я и забыл, — извиняется Сикау.

— Но у нас очень важное дело, — возражает Матье.

— У нас тоже, господин. Они хотят заставить нас платить за билет по одному рэнду, а некоторые за целый день едва зарабатывают такую сумму.

— Я понимаю, но семнадцать километров для старческих ног... — не унимается Матье.

— Люди постарше вас покрывают это расстояние ежедневно туда и обратно, — спокойно отвечает мужчина, — даже беременные женщины и дети. Они едва успевают перекусить и немного поспать, чтобы на заре отправиться в обратный путь. Надеюсь, вы поймете.

Сикау задумчиво смотрит вслед удаляющемуся пикетчику.

— Я знаю этого человека. Он ходил в нашу церковь. Они все уходят от нас один за другим. Что же нам теперь делать?

— Я готов, пойдем, — говорит Матье.

Закрытый клуб в Иоганнесбурге. Небольшое искусственное озеро с фонтанами и розовыми фламинго, площадки для гольфа. По лужайке разбрелись игроки. Ярсвельд уверенно направляется к одному из них. Это

Риган, он пытается попасть в лунку с расстояния в один метр. Удачный удар — Ярсвельд аплодирует:

— Браво, вы в отличной форме.

— Наконец-то вы пришли, — улыбается Риган и, обернувшись, передает клюшку и краги сопровождающему его молодому африканцу. Мальчик достает из лунки мяч, а тем временем Риган и Ярсвельд отходят в сторону.

— Ну что? — нетерпеливо спрашивает Ярсвельд.

— Все образовывается. Ван Неймен нашел человека, но... — Риган осматривается по сторонам.

— Прекрати ты, ради бога, изображать конспиратора! Никто нас не подслушивает.

— В принципе договорились, но этот парень требует для себя прикрытие.

— Пусть тогда Зуло?

— Нет, — Риган отрицательно качает головой, — он ему не станет доверять. Дело все-таки деликатное. Лучше тебе самому.

На бульварах многолюдно. Народ пешком возвращается с работы. В толпе идут Матье и Сикау. Вид у них усталый, губы пересохли. Матье слегка волочит ногу.

— Я больше не могу... Давай немного отдохнем.

— Устали? — иронично осведомляется Сикау. — Вы, деревенский житель? Что же говорить о нас, умеющих передвигаться только на колесах? Мы пользуемся ногами лишь для того, чтобы наподдать под зад обожравшемуся кюре.

Матье улыбается.

Их догоняет машина, из которой высовывается белый водитель.

— Вы идете в Орландо?

— Да.

— Тогда садитесь.

Минутное замешательство, затем оба, еще не веря в удачу, поспешно забираются в машину, которая покатила по бульвару. До Матье так и не доходит смысл происшедшего. Никто не произносит ни слова. Через поднятое стекло Матье смотрит по сторонам. На тротуарах по-прежнему много возвращающихся домой чернокожих рабочих. Матье сидит не шевелясь, как ребенок, которому велено сидеть тихо.

У светофора к машине подходит полицейский и грубо обращается к водителю:

— У вас есть разрешение на перевозку черных?

Сикау и Матье, ошеломленные, слушают их диалог.

— Нет... Я не беру с них денег, — спокойно отвечает шофер.

— Возможно, но вы перевозите черных по маршруту автобуса.

— А разве это запрещено?

— Да, это запрещено!

— Тогда можете подать на меня в суд, — так же спокойно отвечает водитель и трогается на зеленый свет.

Вылезая из машины, Матье и Сикау кланяются, благодарят. Вдоль дороги движется вереница молчаливых, усталых рабочих.

— Это, это выше моего понимания, — никак не может прийти в себя Матье.

— Что именно? Любезность со стороны белого?

— Нет, нет, не то! «Подайте на меня в суд!»

Ярсвельд сидит за рабочим столом Ван Неймена свободно, как хозяин. Перед ним стоит Гаша. Ван Неймен, облокотившись, стоит рядом с Ярсвельдом и, засунув руки в карманы, слушает.

— Ты получишь много денег и повышение. Но если вдруг у тебя сорвется... Ты понимаешь? (*Гаша утвердительно кивает.*) Так... хорошо... А если ты попадешь в полицию, держи язык за зубами. Говори, что оказался там, чтобы украсть что-нибудь, а убил его случайно... испугавшись... Усек? *(Гаша опять кивает.)* Будешь молчать — я тебя вытащу, что бы ни случилось... Ты понял? *(Все тот же кивок головой.)* — Ярсвельд медленно встает, подходит к Гаше и, пристально глядя ему в глаза, продолжает: — А если откроешь пасть, я пристрелю тебя собственной рукой, помни это!

Ярсвельд стремительно выходит из комнаты, оставляя Гашу и Ван Неймена одних. Ван Неймен садится за стол, перелистывает бумаги и, не глядя на Гашу, ставит последнюю точку:

— Раз тебе все ясно, можешь идти.

Во дворе СААР стоит машина Ярсвельда, в которой сидит Зуло. Ярсвельд садится за руль и трогается. Фары высвечивают фургоны с надписями на боковых бортах: «СААР». Машина исчезает в ночи.

Матье и Сикау молча сидят на деревянной скамье в комнате для посетителей. Матье печален.

Молодой африканец, директор исправительной колонии, подходит к ним и обращается к священнику:

— Чем могу быть вам полезен, святой отец?

— Господин директор, мы ищем сына моего друга, Гашу Семпала. Нам сказали, что он среди ваших воспитанников.

— А, Гаша! Странно, он мне говорил, что у него нет родителей.

— Да как ему не стыдно! — возмущается Матье.

— Вы правы, но... это вполне объяснимо. Он, возможно, не хотел, чтобы вы узнали о его пребывании здесь. Кстати, он был одним из лучших моих учеников.

— Вы хотите сказать, что его здесь нет?

— Да, уже около месяца. Ему сократили срок за хорошее поведение. К тому же, как говорят, одна молодая особа беременна от него...

— Беременная молодая особа... боже мой!

— О, знаете, в наши дни заключение брака стало простой формальностью, о которой часто забывают, — Сикау пытается сгладить впечатление от этой новости.

— Если вы, ваше преподобие, говорите об этом... Но что же он совершил, за что он попал к вам?

— О! Обычные грешки... Мелкие кражи, немного контрабанды, в общем, ничего серьезного... Я знаю, где работает ваш сын, и завтра утром вас туда провожу.

Матье и Сикау ожидают во дворе СААР и от нечего делать наблюдают за происходящим. Во дворе идет погрузка длинных алюминиевых ящиков в грузовики-рефрижераторы авиакомпании «Люфтганза». В ящиках — трупы из морга. Можно заметить некоторую натянутость в отношениях Гординера, директора СААР, и его помощника Ван Неймена. Они не разговаривают, украдкой наблюдая друг за другом.

Пьетерсе Виллаки, директор исправительной колонии, беседует с Гординером. Лицо его становится озабоченным. Попрощавшись с Гординером, Виллаки машет рукой Ван Неймену, который руководит погрузкой и едва отвечает на его приветствие.

Виллаки подходит к Матье и Сикау. Он в недоумении.

— Странно, он не выходит на работу уже целую неделю. Должно быть, заболел. Я очень сожалею, но вам придется поискать его в резервации Пинвиль. Вот адрес. — Он протягивает клочок бумаги с адресом.

Матье берет эту бумажку, вертит ее в руке. Он уже не верит в успех: так много дорог пройдено, и все безрезультатно. Сикау заставляет его улыбнуться:

— Ну что, друг мой, в путь. Я не поеду в Пинвиль без тебя.

Виллаки уже сидит за рулем.

— Садитесь, я подвезу вас до Спингхофа. Там вы сможете сесть на автобус до Пинвиля.

Машина выезжает с территории СААР, и старый африканец закрывает за ней ворота.

* * *

Посередине деревни — маленькая площадь. Выходящие на площадь дома сколочены из досок, кусков железа, а щели заткнуты мешковиной, тряпьем. На самой площади и в прилегающих переулках царит лихорадочное оживление: все освещено факелами, гремят тамтамы, народ поет и танцует. Подруга Гаши вызывает восхищение толпы своим пением и танцем. В изнеможении она выходит из круга, уступая место другим танцовщицам.

Мелькают разрисованные маски, своеобразный код этого древнего ритуала.

Смешавшись с толпой, Матье и Сикау наводят справки. Сикау подходит к подруге Гаши и увлекает ее, еще не остывшую от танца, в сторону. Молодая женщина лет семнадцати стоит неподвижно: глаза ее ничего не выражают, она, как автомат, отвечает на вопросы, и это резко контрастирует с зажигательной страстью ее танца.

— Он уехал в Спрингс.

— Когда?

— Пять или шесть дней назад.

— А когда он вернется? — вмешивается Матье.

— Я не знаю.

Мужчины переглядываются, и Матье опять спрашивает:

— А если он не вернется, что ты будешь делать?

— Я не знаю.

— Матье, вы ничего от нее не добьетесь. Пошли отсюда! — теряет надежду Сикау.

— Ты уверена, что он не вернется? — продолжает настаивать Матье.

— Я не знаю.

— Я же говорю вам, что от нее ничего не добиться! — взрывается Сикау, почти впадая в истерику. — Таких, как она, в этой стране тысячи... Вы не понимаете, что Гаша вошел в ее жизнь однажды вечером, а однажды утром ушел, и она его никогда больше не увидит.

Матье подавлен очередной неудачей. После долгой паузы он произносит:

— Это вы не понимаете... Ее ребенок будет моим внуком.

— Даже в этом вы не можете быть уверены, — с горечью замечает Сикау.

Эти слова звучат для Матье как пощечина, он резко встает и идет прочь.

Быстрым шагом Матье идет по тропинке. Его силуэт вырисовывается на темно-красном фоне зарождающейся зари. Сикау ускоряет шаг, чтобы догнать его. Некоторое время они идут рядом, затем Сикау нарушает молчание:

— Мне стыдно, и я прошу простить меня за те обидные слова. Я сам иногда думаю, что не достоин быть священником.

— Не говорите так... Бывают, правда, моменты, когда кажется, что бога больше нет.

Александр Хорн на своем поле хмуро наблюдает за работой огромных комбайнов. Насколько хватает глаз простирается поле пшеницы, окаймленное холмами, подернутыми дымкой. Хорн медленно идет по убранному полю, изредка окликая сторожевую собаку. Он возвращается на виллу.

Снизу, со стороны долины, к вилле поднимается машина. Она догоняет Хорна и останавливается. Из полицейской машины вылезают капитан с помощником и направляются к Хорну. Тот протягивает руку:

— Добрый вечер, капитан, что вас привело сюда?

— Здравствуйте, господин Хорн... Господин Хорн...

— Да?

— У меня для вас дурная весть.

— Дурная весть? — Хорн направляется к придорожному камню, чтобы присесть.

— Речь идет о вашем сыне Элтоне... Он умер.

— Боже мой... Элтон...

— Он убит выстрелом из револьвера прошлой ночью в Иоганнесбурге.

— Из револьвера? Кем? — Хорн с трудом встает, губы его дрожат.

— Предполагают, что это был грабитель, из цветных.

— Боже мой!

— Я очень сожалею, господин Хорн, — капитан протягивает ему руку, но Хорн вновь опускается на камень, не замечая ее.

— Попытайтесь встать, господин Хорн... Ваша жена смотрит в нашу сторону. Она почувствовала, что что-то случилось.

Хорн встает и пытается совладать с собой.

— Жена плохо себя чувствует, и я не знаю, как она перенесет эту весть.

Полицейские возвращаются к своей машине. Глаза Хорна полны слез,

он пытается сдержаться, нервно покусывая дрожащие губы. Пошатываясь, идет в сторону виллы. На пороге в ожидании застыла его жена.

Матье в одиночестве возвращается по пустынным улицам Соуэто. Изредка пробежит бездомная собака, тишину нарушит ее лай, когда она помчится за кошкой, и снова воцаряется спокойствие. Матье очень устал. Он бредет и разговаривает сам с собой:

— Ребенок, который у нее родится, унаследует только наш страх... Он не сможет любить эту землю всей душой...

Он выходит на маленькую оживленную площадь Соуэто. В это время на площадь на большой скорости въезжают полицейские машины и перекрывают все выходы. Полицейские со знанием дела ставят попавших в облаву прохожих лицом к стене, заставляют их поднять руки и расставить ноги. Затем обходят одного за другим и обыскивают. У нескольких молодых людей обнаруживают карманные ножи. Их жестоко избивают и заталкивают в фургоны.

События разворачиваются стремительно. В стороне из «джипа» Ярсвельд руководит операцией.

Матье тоже попадает в облаву. С ним так же грубо обращаются, обыскивают, но отпускают. Он продолжает говорить сам с собой:

— Они травят людей... Я гонюсь за призраками.

В дверь стучат, но Жозефина не сразу решается открыть. В комнате накрыт стол, однако к еде никто не притрагивался. Несмотря на поздний час, мальчик тоже не спит. Лицо Жозефины опухло от синяков. Увидев ее, Матье в ужасе восклицает:

— Что с тобой? Кто это тебя?

— Здесь была полиция, они били меня, чтобы я сказала, где скрывается Гаша. Похоже, он что-то натворил.

— И что же?

— Я испугалась, мне было очень больно... Я дала им адрес мадам Н'Зике в Орландо.

— Мерзавцы! А ты не знаешь, почему они его ищут?

— Нет, но, кажется, дело серьезное.

Жозефина всхлипывает, и ребенок, глядя на мать, тоже плачет.

Матье врывается в комнату, перепугав подругу Гаши.

— Здесь была полиция?

— Да, они были здесь вчера вечером.

— Что им было нужно?

— Они разыскивают Гашу.

— И что ты им сказала?

— Я сказала, что не видела его уже неделю.

— А ты не спросила их, почему они его ищут?

Женщина с опаской отступает на несколько шагов, глаза ее наполняются слезами.

— Я испугалась.

— И никто их не спросил, почему они его ищут?

— Я не знаю.

Матье понимает, что ведет себя слишком агрессивно. Ему становится стыдно за себя, и, не говоря больше ни слова, он поворачивается и выходит из дома.

На площадь выезжает машина Пьетерсе Виллаки. Из машины выходят директор исправительной колонии и Сикау. Матье крайне удивлен их появлению. Около машины завязывается короткая беседа, затем все трое садятся в машину и уезжают. Молодая женщина, стоя на пороге своего барака, с безучастным видом смотрит им вслед.

Александр Хорн молча сидит в кресле. В другом углу гостиной — окаменелая, безучастная мать Элтона.

За рабочим столом Элтона Сузанна, его жена, распечатывает телеграммы, письма и зачитывает их.

У окна, спиной ко всем, стоит Алекс ЛаГумо. Глядя на простирающийся за окнами город, произносит:

— Он писал статью о преступности среди небелого населения, когда услышал шум на кухне... Потом раздался выстрел — и все было кончено.

Отец Элтона медленно поднимает голову.

— У нас с Элтоном не полностью совпадали мнения по вопросу о небелом населении. Мы часто спорили об этом, довольно резко, по правде говоря.

— Пришла телеграмма от архиепископа, — прерывает его Сузанна, — и от мэра... также от цветных, индийцев, от разных ассоциаций.

Ла Гумо садится напротив Александра.

— В последнее время он вел себя так, что вызывал лишние разговоры. Его позиция была очень смелой. Возможно, даже слишком смелой.— Сузанна смотрит на Ла Гумо ледяным взглядом, и он спешит смягчить свои слова. — Нет, я не критикую его убеждений, я тоже их разделяю. Но он изолировал себя... Его взгляды не могли быть одобрены таким обществом, как наше. — Отец глубоко вздыхает. — Вы утомлены, господин Хорн? Давайте не будем больше говорить об этом.

— Нет, напротив, продолжайте. Я как бы вновь открываю для себя своего сына.

— Судьба иногда бывает несправедлива, — Ла Гумо откидывается в кресле. — Он подчинил свою жизнь большой цели, и именно его настигла рука убийцы... Как глупо!

За решеткой у стены на откидном сиденье сидит Гаша. Он в тюремной одежде, бритый наголо, смотрит в пустоту.

Матье в отчаянье, но сдерживает себя. Он говорит жестокие слова, мучает сына беспрестанными вопросами.

Ответы Гаши ничего не объясняют.

Сикау молча стоит в стороне, за спиной Матье.

Очевидно, свидание продолжается долго, и нервы обоих напряжены до предела.

— Но я же говорю, что это произошло случайно.

— Это ты... — настаивает Матье, — это правда, что ты выстрелил?

— Конечно, я... Я был там один.

— Как же ты мог убить человека?.. Такого уважаемого человека?
— Я не знал, кто он. Для меня это был белый, такой же, как все. Когда он вышел на кухню, я испугался и выстрелил.
— Страх, страх... Страхом всего не объяснишь! Нельзя стать убийцей из-за того, что просто испугался.
— Тебе этого не понять, — пожимает плечами Гаша.
— Боже мой! — восклицает Матье. — У тебя ведь была работа... Зачем тебе нужно было воровать?
— Мне нужны были деньги, чтобы жениться.
— Но почему, почему ты это сделал?
— Я не знаю, не знаю, — резко отвечает Гаша и стремительно поднимается.
— Я верю, что ты не знаешь, — примирительно говорит Матье, — и в этом-то самое страшное.
— Оставь его в покое! — резко вмешивается Сикау. — Чего ты набрасываешься на него? Он смотрит на тебя с такой злобой! Как только он вообще тебе отвечает!

Делиус Семпала сидит в тюремном коридоре и ждет. Оборачивается на звук открываемого замка и скрип решетки. Матье и Сикау идут по коридору в его сторону. Делиус встает им навстречу.
— Надо немедленно найти адвоката, — обращается Матье к своему брату.
— Адвоката? Но ведь здесь все ясно... Когда африканец убивает белого в этой стране, только господь бог может ему помочь!
— Даже бог, — говорит Сикау, — ничем не сможет ему помочь. Но я знаю хорошего адвоката.
Матье с ужасом смотрит на Сикау.

Панихида по Элтону проходит в обстановке искреннего горя. Гроб стоит перед алтарем и утопает в цветах и венках. В переполненной церкви собрались мужчины, женщины, негры, метисы, инду.
В первом ряду — семья Хорна в полном составе и коллеги Элтона по профсоюзной газете.
С кафедры гремит голос епископа. Слова надгробной речи одновременно причиняют боль и очищают душу:
— Никогда не постичь этой тайны: почему столь много обещавший молодой человек сражен смертью в самом расцвете сил. Он ушел из жизни, оставив безутешную вдову и повергнув в скорбь всех нас. Необходимо покарать виновного — скажет каждый! И убийца будет наказан. Воистину, наша христианская цивилизация отягчена противоречиями. Мы верим в братство людей, но здесь, в Южной Африке, мы, как видно, не хотим его торжества. Мы доходим до того, что приписываем всевышнему намерение создать людей отличными друг от друга, неравными. Если это так, то сам господь — существо противоречивое. Для некоторых Элтон Хорн был изменником, но для нас большое горе видеть, что угас столь прекрасный светоч. Мы скорбим о том, что оборвалась жизнь, преисполненная разума и мужества, жизнь, вдохновляемая той любовью, что сильнее страха.

Церемония заканчивается. В полной тишине распахиваются бронзовые створки, и гроб медленно опускается в печь, где огонь сжигает тело, превращает его в прах.

Незнакомые Александру Хорну люди подходят к нему, жмут руку, произносят слова соболезнования.

Матье сидит один в комнате за маленьким рабочим столом и пишет письмо жене:

«Бинту, я даже не знаю, как рассказать тебе обо всем, что произошло со мной после отъезда. За две недели этот ужасный город перевернул всю мою жизнь. Я не могу произносить те слова, которые были для меня привычными. Я стал другим человеком...»

Он перестает писать, задумывается, комкает лист бумаги и бросает его в угол со словами: «Нет, я не могу ей это написать».

В большой гостиной дома Элтона по-прежнему траур. Сузанна и Бенедикт молча сидят друг против друга. Сузанна разливает чай. Чуть в стороне — Александр. Он разбирает бумаги и курит.

Бенедикт задумчивым голосом прерывает молчание:

— Я никогда бы не подумала, что смогу...

— Что смогу? — спрашивает Сузанна.

— Сегодня впервые в жизни я пожала руку африканцу.

Сузанна рассеянно улыбается.

Александр читает вслух:

— «Небелое население становится в наши дни на путь преступлений, проституции и пьянства вовсе не потому, что это свойственно его природе, а потому, что мы унизили его, лишив всех человеческих, материальных и религиозных ценностей. Наша цивилизация предстает, таким образом, трагическим смешением высоких идеалов и беспомощности на практике, смешением обеспеченности и отчаянной тоски. Позвольте на мгновение...» — Александр выпустил из трубки клуб дыма и несколько раз механически повторяет последнюю фразу. — «Позвольте на мгновение...» «Позвольте на мгновение» — это последняя фраза, которую он написал.

Камера наезжает на лицо отца, черты расплываются, и перед нами сидит Элтон в тот момент, когда он пишет свою последнюю фразу. Его внимание привлекают странные звуки. Он поднимает голову, прислушивается, затем встает и направляется на кухню.

Гаша из укрытия наблюдает за Элтоном. Он роняет еще одну тарелку, чтобы привлечь внимание Элтона. Из кухни видно, как Элтон встает, идет по коридору и подходит к кухне.

Гаша стоит у стены. Свет погашен. Входит Элтон, зажигает свет и оказывается лицом к лицу с Гашой, который впивается в него взглядом. В руке он держит нацеленный на Элтона револьвер. Элтон с любопытством и беспокойством переводит взгляд с револьвера на Гашу и спрашивает:

— Почему ты хочешь меня убить?

— Я должен убить тебя, вот и все! — и тут же стреляет в голову Элтону. Элтон падает.

Мы в зале суда, где Гаша заканчивает давать показания. Его версия явно расходится с только что увиденным:

— Я вошел на кухню. В руке у меня был револьвер. Я искал что-нибудь ценное для перепродажи... В темноте я опрокинул стопку тарелок. Я спрятался. Потом услышал приближающиеся шаги. Вошел человек и зажег свет. Прямо напротив меня стоял белый. Я так испугался, что перестал владеть собой и — выстрелил. Вот и все.

— Вы сказали, что купили этот пистолет с одной лишь целью — испугать. Тогда почему же вы его зарядили? — спрашивает судья.

— Я его просто так купил.

— Вы могли бы его разрядить, раз у вас не было намерения никого убивать.

— У меня не было намерения убивать, я испугался, вот и все.

— Так.. Вам больше нечего добавить?

— Нечего, — Гаша отрицательно качает головой.

— Слушание дела окончено, — объявляет, вставая, судья, — приговор будет объявлен через две недели.

Толпа, заполнившая до отказа зал, начинает расходиться. Мы видим Делиуса, Сикау, Матье, Жозефину, подругу Гаши, адвоката Джонсона, Виллаки, Уттена, Ригана, Ярсвельда, Ла Гумо и родственников Элтона.

Зал постепенно пустеет. Двое полицейских уводят Гашу, надев ему наручники.

Александр Хорн некоторое время в задумчивости сидит на скамье. Матье, выходя из зала, украдкой наблюдает за ним.

Матье, Сикау и Жозефина идут по оживленным улицам Соуэто. Мимо проезжают машины, иногда это шикарные лимузины. Молодежь собирается группами, оживленно переговаривается на ходу. Кое-кто сидит прямо на земле. Дети дразнят какого-то пьяницу. По тротуарам движется пестрый людской поток. Из лавочек доносится музыка.

Вдруг раздаются крики, и люди бросаются бежать в разные стороны. Сикау увлекает Матье к ближайшему бараку, Жозефина устремляется в противоположном направлении.

Полицейские грузовики перегораживают въезд в переулок. Толпа старается держаться от них на расстоянии. Из переулка появляются военные в маскировочных комбинезонах, они волокут по земле нескольких окровавленных молодых людей. Еще одна группа полицейских с оружием. Арестованных грубо заталкивают в грузовики, которые моментально отъезжают. Люди с ненавистью смотрят на военных. Из толпы слышится голос:

— Опять обыски... Они обнаружили тайник с оружием. Выдал какой-то мерзавец.

Зуло с безразличным видом наблюдает в толпе за происходящим. Он направляется к своей машине, но в этот момент дорогу ему загораживает Сикау:

— Я вижу, что толстосумы довольны тем, как хорошо их охраняют.

— Толстосумы! — усмехается Зуло. — Вы оригинальны, святой отец!

— Радуйтесь этому, радуйтесь, сын мой! Будь нас сотни, вас бы уже тут не было.

— Что вы хотите этим сказать? — Зуло становится серьезным.
— Что вы уже не смогли бы причинять зло таким же людям, как вы.
— Вы, священник, проповедуете насилие!
— Пути господни неисповедимы!
— Вы только послушайте его, — Зуло приходит в ярость, — да я вас... — однако он сдерживается.

Рука Зуло застывает в воздухе под насмешливым взглядом Сикау. Он круто разворачивается на каблуках и идет прочь. Сикау с презрением смотрит ему вслед. Зуло садится в свою машину и как ураган проносится мимо Сикау, не осмеливаясь повернуть голову в его сторону.

Зал суда, где идет процесс над Гашой Семпала, почти пуст. Собрались только родственники и близкие друзья убитого и обвиняемого.

Судья и заседатели со скукой наблюдают за адвокатом Джонсоном, который произносит защитительную речь.

— Мой клиент виновен, ваша честь, — он сказал вам об этом сам. Поэтому не будет ли пустой тратой времени изложение смягчающих вину обстоятельств с профессиональной точки зрения? Но подлинные мотивы этого преступления в том, что наша страна заражена вирусом безумия. Две недели назад этот зал был набит битком. А сегодня он пуст. Почему? Потому что газеты сообщили, что в стране обнаружены новые месторождения золота.

Лихорадочная активность на бирже Иоганнесбурга. За кадром мы слышим голос адвоката Джонсона, продолжающего защитительную речь:

— Еще вчера деревушка Дотейя была никому не известна. Сегодня она стала самой главной достопримечательностью нашей страны. Предрекают даже рождение нового Иоганнесбурга, так как открытое месторождение золота — одно из крупнейших в мире. На бирже все посходили с ума. Люди кричат, воют, размахивают руками, забираются на столы и бросают вверх шляпы. Акции, которые несколько месяцев назад были куплены из чисто спекулятивных соображений, подскочили до невообразимой стоимости. Все говорят о чуде. Уже подумывают о том, что следовало бы соединить Дотейю со столицей и отрезать ее таким образом от резервации, где она находится. Деревушке подыскивают другое название: Смунтс или Хофнейр, например... Короче, менее африканское.

Зал суда. Джонсон продолжает:

— Головокружение от золота! Головокружение от богатства! Вот истинное лицо нашей страны. Но кто пользуется этими головокружительными сокровищами? *(Показывает на обвиняемого.)* Только не он! *(Показывает в сторону других негров в зале суда.)* И не они! Богатые не крадут, чтобы выжить. И не убивают из-за того, что им вдруг стало страшно. Обвиняемый сказал, что выстрелил под воздействием страха, но этот страх возник в нем не в тот момент, когда Элтон оказался с ним лицом к лицу, нет! Этот страх владеет им с самого рождения. Этот страх передается от отцов к детям, если ты африканец и живешь в этой стране.

Джонсон, произносивший свою речь стоя, идет на свое место, садится.

В зале очень тихо.

После значительной паузы судья откашливается и начинает безразличным, скучающим тоном:

— Каковы мотивы, обстоятельства, факты, на которые мог бы опереться суд для смягчения приговора. Мы долго размышляли над этим вопросом, но не обнаружили ни одного. *(Обращается к Гаше.)* Хотите ли вы что-нибудь сказать до вынесения приговора?

Гаша встает, поддерживаемый с двух сторон полицейскими. Он ищет глазами в зале Ярсвельда и пристально смотрит на него. Затем без уверенности в голосе выдавливает из себя:

— Я не имел намерения убивать. Я испугался, вот и все. Я испугался!

Все в зале затаили дыхание. Однако встает служащий суда и, обернувшись в сторону негров, кричит:

— Тихо!

Матье прячет лицо в ладонях. Виллаки хмурит брови. Подруга Гаши пристально смотрит на судью. Александр строг и бледен. Судья зачитывает приговор:

— Суд приговаривает к повешению за шею до наступления смерти. Упокой, господи, душу его.

Услышав эти слова, Гаша подпрыгивает, как на пружине, перегибается через загородку скамьи подсудимых, пытаясь вырваться. Двое полицейских с трудом удерживают его, им на помощь устремляются двое других.

Пока его пытаются успокоить, Гаша ревет:

— Это все ложь! Ложь! Мне заплатили, чтобы я убил его! Они мне обещали... Мне заплатили!

Ему не дают закончить и, крепко стиснув, быстро выводят во внутренние помещения. В пустеющем зале возникает замешательство. Адвокат перепрыгивает через деревянный барьер и устремляется на помощь Сикау, который поддерживает Матье. Тот прямо на глазах превращается в сломленного горем старика.

Матье снится сон. Он в одежде каторжника, босиком, задыхаясь, тяжело бежит по бескрайней пустыне. Спотыкается, падает, с трудом встает и бежит дальше. Лицо его время от времени обретает черты сына Гаши. Блуждающий взгляд Матье шарит по фантастическим дюнам, окружающим его. Слышатся металлические звуки, щелканье оружейных затворов, лай собак. Обезумевший Матье бежит от этих звуков. Он падает, нет больше сил подняться. Оборачиваясь, видит рядом с собой маленького человечка с длинной черной цепью. Чуть поодаль двое громадных военных с трудом сдерживают свору собак. Собаки окружают Матье. Пот струится по его лицу. Длинная цепь закручивается вокруг Матье. Образовавшийся ком скатывается на огромной скорости со склонов дюн и сталкивается с деревянным помостом. Сквозь звенья цепи Матье осматривается. Он успевает увидеть своего палача, стоящего на эшафоте и надевающего красный капюшон. Все, даже небо, вдруг становится красным; затем сверху со скрежетом обрушивается лезвие.

Скрежет падающего лезвия будит Матье. Он просыпается и резко выпрямляется на стуле, растерянно озираясь. Лицо его в поту.

Напротив сидит Сикау и спокойно ждет, пока Матье придет в себя. Матье виновато улыбается, желая скрыть только что пережитое волнение.

— Я немного поспал.

Сикау согласно кивает.

— Не упрекайте себя ни в чем, так будет лучше.

Спортивный зал переполнен. На ринге боксеры-тяжеловесы отделывают друг друга... Атмосфера наэлектризована, болельщики обеих сторон кричат во все горло, чтобы поддержать своих любимцев.

Идет предпоследний раунд. Боксеры измотаны, их уже трудно узнать: лица опухли от града ударов.

В толпе ревущих в истерике зрителей мы замечаем Зуло в окружении своих подручных. Он активно «болеет». Матч подходит к концу. Двое молодых негров пересаживаются поближе к Зуло.

Точный удар — один из противников в нокауте, публика вскакивает со своих мест, криком приветствуя победителя. Тот без ума от радости. Болельщики врываются на ринг, другая группа огорчена, направляется к выходам.

Двое молодых парней прокладывают себе путь в толпе, приближаясь к Зуло. Когда он входит в темную часть коридора, раздаются два выстрела. Зуло падает, вокруг возникает паника. Африканцы, воспользовавшись замешательством, быстро расходятся в разные стороны и перепрыгивают через стены стадиона.

В доме вождя Дотейи, в гостиной, жена Матье беседует с хозяином. Госпожа Семпала грустна и спокойна, а вождь крайне раздражен. Он кругами ходит по комнате.

— Это недопустимо... Вот уже два месяца как он уехал и не написал ни слова ни вам, ни своему вождю. Вы уверены, что он никогда не писал?

— Мне ничего о нем не известно с самого его отъезда.

— Бросить школу и жену! — Он обращается к своему телохранителю. — Вот, я говорил ему, чтобы он не ездил. А тебе говорил, что не следовало отпускать его!

— Мне?

— Да, тебе! Ты запросто мог его убедить... но все проблемы нашей деревни вам безразличны. Всегда я должен решать все сам. — Второй телохранитель потихоньку захихикал, вождь замечает это и отвешивает ему звонкую пощечину: — А ты бы лучше помолчал! — Вождь оборачивается к жене Матье.

— Вы можете идти домой. Я лично поеду искать его.

Женщина встает, почтительно кланяется и выходит в сопровождении второго телохранителя.

— Не сердитесь на вождя. Он, наверное, рассержен тем, что вы ничего с собой не принесли. Знаете, он очень чувствителен к подношениям. Это может быть курица или три яйца. Главное — оказать внимание!

— Я это прекрасно знаю, но у меня больше ничего нет. С той поры как уехал мой муж, нам не выплачивают его зарплату.

В автобусе молодые лицеисты Соуэто страстно и резко комментируют статью в газете «Дейли» о южноафриканских резервациях — бантустанах, которые по примеру уже существующих четырех хотят объявить «независимыми» государствами. Один из молодых людей читает статью, другие комментируют. Страсти постепенно накаляются. Пассажиры автобуса присоединяются к дискуссии.

Матье и Сикау сидят в углу.

— Вот народ, который выберется из невежества, — говорит Матье.

— Вы сейчас скажете, что священнику не подобает произносить такие слова, но я считаю: в том, что этот народ очень долго душило невежество, виноваты в большой мере представители церкви.

Матье пожимает плечами. Сикау настаивает:

— Мы часто проповедовали, что бог создал превосходство белого над африканцами и что само желание воспротивиться воле божьей — святотатство. Поначалу, когда я восставал против этой несправедливости, верующие даже покидали мою церковь, видя во мне дьявола или коммуниста! Чаще коммуниста, чем дьявола, должен сказать.

Молодые люди начинают громить автобус — бьют стекла, сдирают обивку сидений. На конечной остановке автобус переворачивают и поджигают.

Сотни людей на улицах Соуэто в колоннах манифестантов. Сикау и Матье, не сумев пробиться, прижимаются к стене, чтобы пропустить толпу. В толпе выкрикивают лозунги:

— Долой язык буров!

— Власть африканцам!

— Навсегда уничтожить апартеид!

— Южная Африка едина!

— Остановить создание марионеточных государств!

— Всем равные права!

— Южная Африка — наша!

Толпа все увеличивается. Встречаются уже знакомые нам лица.

Сикау говорит:

— Еще вчера люди стыдились быть арестованными полицией. Сегодня дети Соуэто даже гордятся тем, что побывали в тюрьмах буров.

Перекрывая общий ропот, шум душевых, хлопанье дверей, шкафчиков, все отчетливее звучит голос Делиуса Семпала. Постепенно шум стихает, и огромная толпа собирается его послушать.

— Скоро мы станем иностранцами в своей собственной стране! Нас теперь стали бояться! Вот белые и создают каждый день по новому «государству». А я говорю — нет! Эта страна — наша! Это мы опускаемся глубоко под землю, чтобы добывать золото, которое создает благополучие Южной Африки! Однако похоже, что сегодня именно мы превращаемся в иностранцев, пришлых людей! У нас должны быть все права. В том числе и право получить за свой труд должную плату. Говорят, что повышение заработной платы вынудит предпринимателей закрыть шахты. Чего в таком случае стоит добывающая промышленность? И зачем ее нужно сохранять, если она существует лишь ценой



«АМОК!». Сотни людей на улицах Соуэто в колоннах манифестантов

нашей нищеты! Говорят, что золото создает благосостояние страны. Но кто из нас видел эти богатства? Разве мы должны оставаться бедными, чтобы другие становились еще богаче? Они создали из резерваций федеративные государства, чтобы загнать нас туда. И к зулусам, свази, кзосам уже обращаются с призывом вернуться в их «родные места». Каждому из нас выдадут паспорт с фотографией... даже цветной! (*Смех в толпе.*) Таким образом, Южная Африка станет большой страной с белым населением, на которое работают миллионы черных иностранцев. Африканцы из республик-призраков!

Толпа колыхнулась, будто подул сильный ветер.

В сумерках две полицейские машины и фургон тихо подъезжают к служебному входу в комиссариат. Вышедшие из машин полицейские окружают фургон.

Дверцы бронированного фургона открываются, и мы видим, как выводят Делиуса и двух других шахтеров. Их одежда разорвана в клочья, на лицах ссадины от ударов, на руках наручники, приковавшие их к сопровождающим с обеих сторон полицейским. Арестованных уводят в здание комиссариата.

По пустынной улице Соуэто полицейские ведут на привязи служебных собак. Случайные прохожие спешат где-нибудь укрыться.

Подавление сопротивления народа постепенно разворачивается на полную мощность. В воздухе становится тесно от курсирующих во всех направлениях вертолетов. Все вокруг дрожит от шума их двигателей.

Танки и бронетранспортеры патрулируют и занимают главные улицы и площади Соуэто.

Взводы жандармов, полиции и военных занимают позиции. Улицы наводнены сотнями разъяренных собак.

Около водонапорной башни Соуэто организуется странная демонстрация. Женщины и девушки лихорадочно наполняют ведра, бутылки, кувшины и направляются к стадиону.

Подходит группа женщин с корзинами, наполненными лимонами и тряпками — масками от слезоточивых газов. Среди женщин мы видим Жозефину. С тяжелым ведром в руке она едва переставляет ноги.

— Полиция забросает наших детей гранатами со слезоточивым газом, но они не заплачут. Мы принесем воды, промоем их глаза и не дадим пролиться их слезам.

Длинная вереница женщин тянется к стадиону, голова этой колонны уже за воротами, где собралась огромная толпа, в основном женщины и дети. Стадион заполнен до отказа. Доносятся возгласы:

— Мы не буры!

— Мы африканцы!

Молодежь хором поет национальный гимн.

Время от времени звучание хора заглушается ревом вертолетов, ныряющих в чашу стадиона на бреющем полете. Ветер от винтов хлещет собравшихся. Пилоты поддерживают между собой связь, чтобы сохранить дистанцию и не столкнуться.

К стадиону стекаются войска подавления.

Впереди воинских колонн идут полицейские с собаками, за ними танки и бронетранспортеры.

Толпа продолжает пение. Передовые части начали штурм ворот стадиона.

Силы подавления, состоящие в основном из негров атлетического телосложения, мгновенно подчиняясь приказу, занимают боевую позицию и надевают противогазы.

Войска и демонстранты стоят лицом к лицу, вертолеты зависают низко над стадионом, чуть не задевая людей, которые держатся друг за друга, чтобы не быть унесенными ветром. С вертолетов на демонстрантов наводят станковые пулеметы.

Демонстранты поют. На поле стадиона выпускают разъяренных собак. Взвод солдат занимает позицию перед центральной трибуной.

На переднем плане лейтенант по рации получает приказ и готовит солдат к первому залпу слезоточивыми гранатами. Гранаты разрываются. В толпе волнение.

На вокзал Иоганнесбурга прибывает поезд. В толпе пассажиров вождь деревни Дотейя Манзима Фефу с двумя своими телохранителями высаживается из вагона. У всех троих совершенно потерянный вид, они единственные африканцы в этом «новом мире». Пассажиры расходятся, и трое наших путешественников из Дотейи остаются одни. Фефу все в том же ярком одеянии, в правой руке он царственно держит традиционную зулусскую мухоловку. С удивлением замечает:

— Нас никто не встречает?

Телохранитель съеживается и шепчет:

— Но мы никого не предупредили.

— Так значит, никто не пришел встретить Манзиму Фефу, вождя Дотейи? А где все эти африканцы, которых, как говорят, полно в городе? Где все африканцы? Ну-ка покажите мне их!

Манифестация охватила весь Соуэто. Всюду собираются новые группы. Бунтовщики методично разрушают все, что символизирует «власть белых»: переворачивают и поджигают автобусы, врываются в иммиграционное бюро Соуэто. В мгновение ока здание превращается в костер. Одна группа занялась громадной машиной Зуло. Ее уродуют железными прутьями, выбивают стекла, затем поджигают. Замечают двух приспешников Зуло. Короткая погоня, они пойманы, их силой тянут к горящей машине и запирают в ней. Машина взрывается.

Все вокруг в огне. Густой черный дым заволакивает небо. Весь стадион окутан клубами слезоточивого газа. Молодежь выкрикивает лозунги. Женщины и девушки готовят повязки для глаз. Атмосфера накалена до предела. Один полицейский в панике стреляет прямо перед собой. Падает семилетний мальчик. Его маленькое тело неподвижно лежит в траве. Изо рта вытекает струйка крови.

Убийство мальчика вызывает взрыв неконтролируемого насилия. Демонстрантами овладевает ярость. Собаки спущены с привязи. Манифестация перерастает во всеобщий бунт. Все в дыму и крови. Подошедшие бронетранспортеры теснят манифестантов. Войска, разбившись на компактные группы, ведут беглый обстрел толпы.

Юноши пытаются защищаться камнями, палками, бутылками. Они падают целыми рядами, но не отступают.

На стадионе идет настоящая война. С вертолетов обстреливают верхние ряды трибун. Молодые люди падают с трибун, скатываются вниз по трупам.

Резкий порыв ветра, и два вертолета на мгновение теряют управление, сталкиваются в воздухе. Раздается мощный взрыв, обе машины падают на поле стадиона.

Горят кучи мусора, заборы, деревянные ящики.

Разрываются десятки гранат со слезоточивым газом. Манифестанты из передних рядов уступают место другим и, промыв глаза, возвращаются обратно.

Военные сгоняют к грузовикам раненых демонстрантов, женщин, детей. Если арестованные пытаются поднять голову, их жестоко избивают сапогами и прикладами. Грузовики в сопровождении танков и бронетранспортеров покидают стадион. Танки возвращаются обратно.

Горят здания, в том числе иммиграционное бюро. Пожарные пытаются сбить пламя. Группы демонстрантов препятствуют этому. На помощь пожарным спешит танковая колонна.

В конце улицы появляется Фефу со своими телохранителями. Они попадают в толпу, которую преследуют собаки, и бегут вместе со всеми. Прибывает механизированное подразделение и мгновенно окружает

квартал. Начинается охота на людей. Хорошо тренированные военные настигают демонстрантов и одного за другим грубо загоняют в грузовики. Фефу со своими спутниками и глазом не успевают моргнуть, как их постигает та же участь. Разбросанные по тротуару и мостовой, их вещи попадают под колеса отъезжающих грузовиков.

Сгущаются сумерки. Несколько групп еще сопротивляются войскам. Горят грузовики, танки и полицейские машины. В небо поднимаются плотные клубы черного дыма. На прилегающей к площади улице идет жестокая неравная борьба между последними очагами сопротивления и войсками.

На площадь выезжает фургон СААР. Группа юношей, прорвав оцепление военных, окружает машину и в считанные минуты разбивает ее. Шофер пытается дать задний ход, но поздно. Машина загорается, раздается взрыв.

По стадиону бредет Жозефина. Она ищет своего сына. Жозефина близка к помешательству. Она то впадает в истерику и ярость, то бормочет что-то нежное и умиленное.

В глазах Жозефины страх и тоска. Она в отчаянии зовет сына:

— Изо... Изо! Ответь мне! Изо!

Вот, наконец, она находит его, своего сына, мертвого мальчика, лежащего среди искореженных обломков вертолетов. Жозефина берет его на руки, смеется от радости и, проходя по пустынным улицам, причитает:

— Я нашла тебя... не плачь. Я здесь, дитя мое... не плачь. Да, я нашла тебя. Ты здесь на моих руках, как в день своего рождения.

Две бездомные собаки сопровождают ее. Жозефина исчезает в облаке черного дыма.

Камеры предварительного заключения комиссариата полиции переполнены демонстрантами. Они держатся за прутья решеток и поют гимн. Мы видим Матье, Сикау, Гертруду и много других знакомых лиц.

Взбешенные пением, полицейские бросаются к камерам, изо всей силы бьют тех, кто стоит у решетки, оскорбляют заключенных. Сикау пробирается к двери камеры и кричит:

— Прекратите! Почему вы избиваете их? Ведь не было ни подпольной организации, ничего такого! Они хотят только одного: справедливости! Они заявили об этом на улицах и будут это требовать впредь!

Полицейские тут же открывают дверь камеры, хватают Сикау и жестоко избивают его. Матье с двумя другими заключенными пытается заступиться. Им тоже достается. На помощь полицейским подоспевает подкрепление, и они уводят всех четверых. Их волокут по коридору вдоль камер. Из-за решеток несутся проклятия в адрес полицейских.

Ударом ноги полицейский подгоняет Сикау.

— Вперед! Мученика решил из себя разыграть? Подожди, мы тебе это сейчас устроим.

По лестнице они спускаются на несколько этажей вниз, в подвал. Теперь пение демонстрантов еле слышно.

В той камере, куда их всех затолкнули, они едва могут повернуться.



«АМОК!».
После длительных поисков Жозефина находит тело своего ребенка

Оглушенные усталостью и ударами, они дремлют. Тишина нарушается лишь звуком капающей воды. Этот звук отдается в ушах Матье, становится непереносимым, вызывает у него галлюцинации. Он безуспешно пытается рассмотреть что-то через трещину в стене, так как звук падающих капель раздается из-за соседней стены.

Мы следуем за взглядом Матье и попадаем в соседнюю камеру, в которой сидит накрепко привязанный человек, бритоголовый. Капли воды падают ему прямо на макушку. Этот человек — Делиус.

Матье в ужасе. Его охватывает безудержная дрожь, он воет как оглашенный, сворачивается клубком.

Его пытаются утихомирить, засовывают в рот кляп. Постепенно он успокаивается.

Медленная величественная панорама степной долины. Сумерки. Низкие облака стремительно несутся по небу. Раздаются странные, заунывные звуки.

Александр Хорн, опираясь на трость, тяжело идет в сторону освещенной виллы. Он встречает одного из слуг и спрашивает:

— Что означают эти странные крики?

— Будь вы зулус, вам был бы понятен этот крик. Белые называют его колдовством, но это просто способ общения. Они говорят, что вы вернулись, господин... Вы слышите?

— Значит, они довольны?

Черный слуга ничего не отвечает, но его лицо выражает противоположное.

Бинту, жена Матье, ускоряет шаг, проходя через заросли кустарника. Бинту останавливается у решетки виллы. Из-за решетки громко лает собака, не давая ей пройти.

Лай собаки привлекает внимание Хорна, который ужинает в одиночестве. Мгновение он прислушивается, затем берет колокольчик, звонит, чтобы вызвать «боя». Тот тут же появляется в дверях.

— Что происходит на улице?

— Пришла жена Семпала, учителя из деревни... Она хочет с вами поговорить.

— Пусть войдет.

Александр Хорн невозмутимо продолжает ужинать, сидя один в огромной белой, пышно украшенной столовой. На длинном столе только один прибор. Вокруг царит абсолютная тишина.

Хорн сильно постарел. Бледность его лица отдает синевой. Он с видимым усилием дрожащей рукой подносит куски ко рту, не замечая присутствия в комнате женщины, которая стоит в нескольких шагах от него.

Бинту садится на выступ веранды и ждет, пока Хорн закончит свой ужин. Поев, Хорн медленно встает из-за стола и пересаживается на стул рядом с женщиной.

— Вы хотите узнать что-нибудь о своем муже, не так ли?

Бинту утвердительно кивает. Она сильно взволнованна. Хорн спокойно продолжает:

— Ваш сын Гаша убил моего сына. — Он надолго замолкает. Губы его дрожат, он пытается побороть волнение. — И моя жена не смогла пережить этого удара... Ваш муж был мужественным человеком... да... Но когда люди уезжают в Иоганнесбург, они оттуда не возвращаются.

Бинту выслушивает все эти известия спокойно, лишь щеки ее слегка дрожат. Она встает, медленно спускается по ступенькам и уходит.

Хорн произносит про себя:

— Я опасаюсь лишь одного: в тот день, когда мы их полюбим, они станут нас ненавидеть...

Бинту исчезает в ночи. По небу стремительно несутся тучи.

Перевел с французского А. Семенов

Читайте в следующем номере

Седьмой номер журнала выйдет в дни XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Разумеется, большую часть материалов редакция посвятила творчеству молодых советских и зарубежных кинематографистов. О них — статьи секретаря ЦК ВЛКСМ А. Колякина и Героя Социалистического Труда народного артиста СССР С. Герасимова, кинокритиков и киноведов Н. Игнатьевой, Е. Стишовой, Л. Рошаля, интервью с итальянскими режиссерами М. Джордана и Р. Бениньи. Значительное место отведено известным советским режиссерам для разбора наиболее примечательных актерских дебютов в фильмах последнего времени. «Дневник» отдан рецензиям на фильмы молодых и о молодежи: «Будет ласковый дождь», «Лидер», «Милый, дорогой, любимый, единственный...», «Сладкий сок внутри травы».

Кроме того, вы найдете в этом номере другие традиционные разделы и рубрики.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

КАРМАЗИНСКОГО Николая Николаевича, кинорежиссера
НИКИТИНА Федора Михайловича, актера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР
СЕТКИНУ-НЕСТЕРОВУ Ирину Фроловну, кинорежиссера,
народную артистку РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР

С 80-летием

ГЕЛЕЙНА Игоря Владимировича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР
ЖАКОВА Олега Петровича, актера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственных премий СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
КОМАРОВА Сергея Васильевича, киноведа
НАГОРНОГО Семена Григорьевича, кинодраматурга
ОСЬМИНИНА Владимира Спиридоновича, кинодраматурга,
заслуженного работника культуры РСФСР
СМИРНОВУ Марию Николаевну, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР
СТАНЮТУ Стефанию Михайловну, актрису,
народную артистку БССР,
лауреата Государственной премии БССР

С 75-летием

ВАСИЛЬКОВА Игоря Афанасьевича, кинодраматурга, кинокритика,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени Ломоносова

С 70-летием

АГРАНОВИЧА Леонида Даниловича, кинодраматурга, кинорежиссера,
лауреата Государственной премии СССР
ГЛЕБОВА Петра Петровича, актера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
ДОЛМАТОВСКОГО Евгения Ароновича, поэта, драматурга,
лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

ГОСТЕВА Игоря Ароновича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых,
лауреата премии Ленинского комсомола
МАНАСАРОВУ Аиду Ивановну, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
ЭШПАЯ Андрея Яковлевича, композитора,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии СССР
ЯКУБОВИЧА-ЯСНОГО Одиссея Викторовича, киноведа

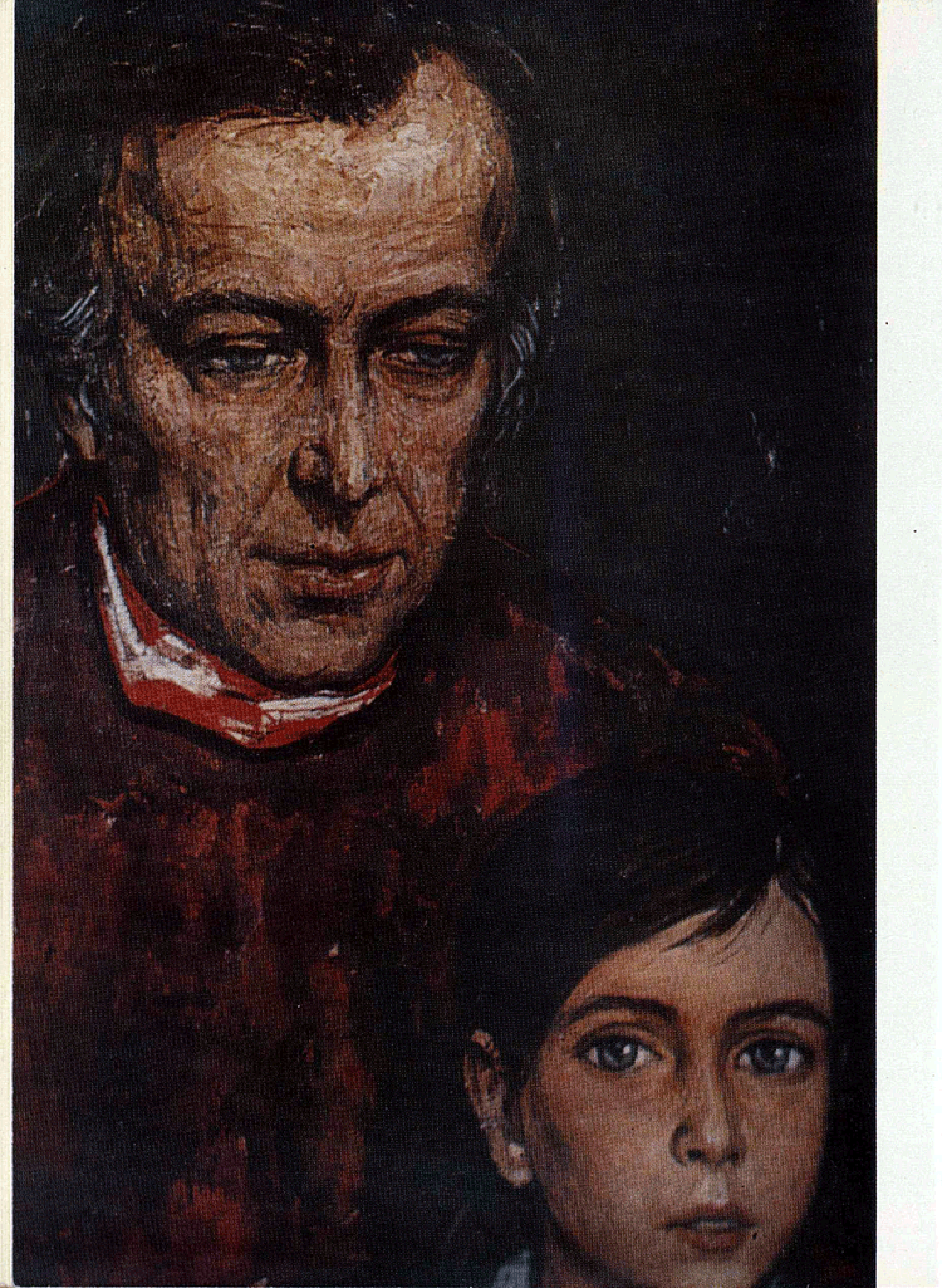
С 50-летием

ИБРАГИМБЕКОВА Максуда Мамеда Ибрагима-оглы, кинодраматурга, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР,
лауреата Государственной премии Азербайджанской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов


37087
18 ИЮН 1985
ВСЕСОЮЗНАЯ
1985
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР





Наталья Гундарева (на 1-й полосе вкладки)

Иннокентий Смоктуновский с дочерью (слева)

Микеланджело Антониони (вверху)

Леа Массари (справа)

Вера Алентова (на 4-й полосе вкладки)

